

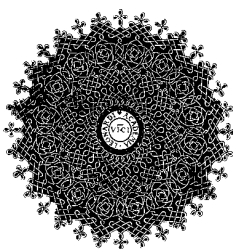
CARLO VECCE

# Le battaglie di Leonardo

[Codice A, ff. 111r e 110v, *Modo di figurare una battaglia*]

## LI Lettura Vinciana

16 aprile 2011



CITTÀ DI VINCI  
Biblioteca Leonardiana



COMUNE DI VINCI

 GIUNTI

BIBLIOTECA COMUNALE LEONARDIANA  
CENTRO DI RICERCA E DOCUMENTAZIONE  
PER GLI STUDI LEONARDIANI

Via Giorgio La Pira, 1 - 50059 Vinci (Firenze), Italia

Tel. (++39) 0571 933250 / Fax (++39) 0571 933261

<http://www.bibliotecaleonardiana.it>

[bibliotecaleonardiana@comune.vinci.fi.it](mailto:bibliotecaleonardiana@comune.vinci.fi.it)

Per la presente edizione:

© 2012 Giunti Editore S.p.A.

Via Bolognese 165 - 50139 Firenze - Italia

Via Dante 4 - 20121 Milano - Italia

© 2012 Comune di Vinci, Biblioteca Leonardiana

Quelle braccia d'indemoniati, quelle scure  
schiene, quel caos di verdi soldati  
e cavalli violetti, e quella pura  
luce che tutto vela  
di toni di pulviscolo: ed è bufera,  
è strage ...  
(Pier Paolo Pasolini, *La ricchezza*, 1, 26-31)

È un magnifico esempio di alta cultura cinematografica sia dal punto di vista del montaggio che da quello visivo. Evidentemente lo sceneggiatore è un professionista che ha un'ottima esperienza sul campo.

Cerchiamo l'originale da cui il brano è tratto. Sembra redatto in una "scrittura segreta". Alla rovescia, da sinistra a destra. Con degli strani segni. È italiano. La data risale al Cinquecento. Ristampato, tomo sesto 2038, folio 31, recto.

E con la firma autografa di ...

Leonardo da Vinci.

Così Sergej Ejzenštejn, dopo aver letto il *Modo di figurare una battaglia* all'Istituto Statale di Cinematografia di Mosca, nel 1933, scherzando rivelava ai suoi allievi il nome dell'autore: un "professionista" del cinema, «che ha un'ottima esperienza sul campo». Il titolo della lezione era semplicemente *Cinema e letterarietà*. Dopo aver citato Dos Passos e Sal'nikov, Ejzenštejn aveva affermato che «cinematografismi, nel vero senso della parola e senza virgolette, se ne possono trovare negli scrittori più insospettabili», e aveva iniziato a leggere il testo vinciano, presentato come «una pagina di appunti incompiuta e non rivista»<sup>1</sup>.

Era forse il momento più significativo della ricezione del testo di Leonardo da parte del maestro di *Corazzata Potëmkin*, *Ottobre*, *Aleksander Nevskij* (il film del 1938 musicato da Prokof'ev, che evocherà esplicitamente, nella lunga sequenza della battaglia sul ghiaccio, alcune delle indicazioni di Leonardo: i dettagli del viso dei soldati, la terribile confusione della mischia, il braccio alzato del capitano). Ejzenštejn non aggiungeva altro a commento del testo (come avrebbe fatto invece in un'altra lezione, una straordinaria analisi della *Descrizione del diluvio* come modello di *shooting-script*)<sup>2</sup>;

<sup>1</sup> S.M. Ejzenštejn, *Stili di regia. Narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Zola, Dostoevskij, Gogol*, a cura di P. Montani e A. Cioni, Venezia 1993, pp. 354-355 (il tomo VI rinvia all'edizione di Charles Ravaissin Mollien, *Manuscripts H, Ash. 2034 et 2037 de la Bibliothèque Nationale*, in *Les manuscrits de Léonard de Vinci, avec transcription littérale, traduction française, préface et table méthodique*, vol. VI, Paris 1891, pp. [268-271]). Ringrazio Carlo Pedretti per la segnalazione dei testi di Ejzenštejn, e soprattutto per la guida generosa e costante negli studi vinciani.

<sup>2</sup> S.M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, Venezia 1986, pp. 101-103; H. Marshall, *Sergei M. Eisenstein on Leonardo's Deluge*, in "Achademia Leonardi Vinci", III, 1990, pp. 11-25. Sulla conoscenza diretta di testi (in particolare da *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, edited by J.P. Richter, London 1883, e da *Textes choisis de Léonard de Vinci*, par J. Péladan, Paris 1907) e di opere di Leonardo, oltre che del saggio di Freud sul "ricordo d'infanzia", cfr. M. Seton, *Eisenstein. A biography*, London 1952. Sulla presenza di Leonardo nella cultura russa del Novecento, cfr. *Leonardo in Russia. Temi e figure tra XIX e XX secolo*, atti del convegno, Mosca, Museo Puškin, 12 ottobre 2009, a cura di R. Nanni e N. Podzemskaja, Milano 2012.

ma lasciava chiaramente intendere che, per Leonardo, quel *modo di figurare* è come il montaggio cinematografico di immagini in movimento, che è possibile, oggi, tornare a leggere entrando nei meccanismi interni della visione con un'analisi delle sequenze simile a un *découpage*.

Il *Modo di figurare una battaglia* è uno dei pochi scritti vinciani ad aver goduto di una fortuna ininterrotta dal XVI secolo a oggi. Trascritto da Francesco Melzi nella seconda parte del *Libro di pittura* (§ 148 = Vat. Urb. lat. 1270, ff. 53r-v e 85r-v), sarebbe stato ripreso nei manoscritti della redazione abbreviata del *Trattato della pittura*, e trasmesso dalle edizioni e traduzioni del *Trattato* a partire dalla *princeps* parigina del 1651 (§ 67)<sup>3</sup>. Pubblicato per la prima volta a partire dal manoscritto autografo dal Richter nel 1883 e presente in quasi tutte le edizioni di testi vinciani<sup>4</sup>, ha conosciuto anche una storia interpretativa nettamente negativa<sup>5</sup>, o semplicemente equivoca, per l'anacronistico avvicinamento alla composizione della *Battaglia di Anghiari*<sup>6</sup>.

- 1, 2 L'originale si legge nei fogli 111r e 110v del Ms. A dell'Institut de France di Parigi (i fogli 31r e 30v della sezione del manoscritto asportata nell'Ottocento da Guglielmo Libri, e denominata, dopo il recupero, Ashburnham 1875/2, e Italien 2038 della  
1 Bibliothèque Nationale de France)<sup>7</sup>. Il testo inizia sul recto del f. 111, e prosegue sul

<sup>3</sup> Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, a cura di R. Du Fresne, Paris 1651, pp. 14-16; Id., *Trattato della pittura*, a cura di G. Manzi, Roma 1817, pp. 94-97; Id., *Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus (Urbinate) 1270*, a cura di H. Ludwig, Wien 1882, pp. 188-193 e 284-287.

<sup>4</sup> *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, edited by J.P. Richter, cit. (II ed. London-New York-Toronto 1939; ristampa New York 1970), pp. 301-303, n. 601-602 (Part IX, *The practice of painting*, Section V, *Suggestions for compositions*); *Manuscripts H, Ash. 2034 et 2037 de la Bibliothèque Nationale*, vol. VI, cit., pp. [268-271]; Leonardo da Vinci, *Frammenti letterari e filosofici*, a cura di E. Solmi, Firenze 1925, pp. 229-232; *Leonardo "omo senza lettere"*, a cura di G. Fumagalli, Firenze 1952, pp. 166-168 (tra le "visioni terrifiche", dopo i *Diluvi*); Leonardo da Vinci, *Scritti*, a cura di A.M. Brizio, Torino 1966 (I ed. 1952), pp. 231-233 (nella sezione *Il libro della pittura*, selezione di testi dal Ms. A); *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli 1971, vol. III, pp. 2410-2412 (nella sezione *Invenzioni*); Leonardo da Vinci, *Scritti*, a cura di C. Vecce, Milano 1992, pp. 147-149 (nella sezione *Scienza della pittura*); Leonardo da Vinci, *Scritti artistici e tecnici*, a cura di B. Agosti, Milano 2002, pp. 193-196 (nella sezione *Arti, tecniche e materiali*, in un gruppo di testi titolati *Possibilità conoscitive ed espressive delle immagini e delle parole*). Tra le traduzioni più significative, *Les carnets de Léonard de Vinci*, introduction, classement et notes par E. MacCurdy, trad. par L. Servicen, préface de P. Valéry, Paris 1951, II, pp. 267-269; Leonardo da Vinci, *Traité de la peinture*, par A. Chastel et R. Klein, Paris 1987, pp. 132-135; *The Manuscripts of Leonardo da Vinci in the Institut de France. Manuscript A*, trad. ingl. J. Venerella, Milano 1999, pp. 319-323; Leonardo da Vinci, *Notebooks*, selected by I.A. Richter, edited by T. Wells, preface by M. Kemp, Oxford 2008, pp. 174-176.

<sup>5</sup> L. Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna 1919, p. 85: «La coerenza logica toglie respiro alla fantasia. E però la "battaglia" si conchiude con una sentenza, che è di morte per l'arte»; *Leonardo "omo senza lettere"*, a cura di G. Fumagalli, cit., pp. 166-167: «non ci dà l'insieme della visione, ma tanti quadri staccati, ognuno per sé evidente, in sé finito, ma non fuso con gli altri. [...] C'è una tragicità a freddo, che resta alla superficie delle cose e non di loro si serve come mezzo a penetrare nell'intimo. Tutto è visto non con l'occhio appassionato della fantasia, ma con metodica sensata osservazione»; *Il manoscritto A*, a cura di A. Marinoni, Firenze 1986, p. XIX: «Leonardo va ammassando un insieme di 'particole' che attendono invano di essere fuse in uno sviluppo di più ampio respiro».

<sup>6</sup> *Leonardo on painting*, edited by M. Kemp, selected and translated by M. Kemp and M. Walker, Yale 1989, pp. 228-233 (nella sezione *The Painter's Practice*, prima dei *Diluvi*, insieme alle riproduzioni di disegni per la *Battaglia di Anghiari*).

<sup>7</sup> *Il Codice A nell'Istituto di Francia. Complementi*, Roma 1938; *Il manoscritto A*, a cura di A. Marinoni, cit. (in *I manoscritti dell'Istituto di Francia*, a cura di A. Marinoni, Firenze 1986-1990: ed. di riferimento per le citt. successive di testi tratti dai codici dell'Istituto); P.C. Marani, *Les manuscrits de Léonard conservés à l'Institut de France: épisodes de leur histoire*, in *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, par F. Viatte et V. Forcione, Paris 2003, pp. 403-407. Il testo fu trascritto da Francesco Melzi nella seconda parte del *Libro di pittura* (codice Vaticano Urbinate latino 1270, ff. 53r-v e 85r-v), ripreso nei manoscritti della redazione abbreviata del *Trattato della pittura*, e pubblicato nella prima edizione del *Trattato della pittura*, a cura di R. Du Fresne e con traduzione francese di R. Fréart du Chambray, Paris 1651, pp. 14-16 (§ 67). Cfr. *Libro di pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze 1995, § 148 (anche per le citt. successive).

verso del f. 110 (in senso retrogrado), quasi alla fine del codice (databile al 1492), in una serie di note che costituiscono il nucleo più antico di un “libro di pittura”, cui sono dedicati quasi interamente gli ultimi due fascicoli (ff. 82r-113v), con netta prevalenza della scrittura sul disegno<sup>8</sup>. Prevala l'impressione che si tratti di una “bella copia”, accurata nella grafia, corretta nella forma linguistica (poche le varianti: cancellature di segmenti testuali e correzioni a seguire sullo stesso rigo, aggiunte interlineari), e forse trascrizione da un antigrafo anteriore.

Il titolo, *Modo di figurare una battaglia*, sembra preludere a un semplice testo didascalico su un genere di grande fortuna nell'arte del Quattrocento, difficile campo di prova per l'invenzione e la composizione della “storia”: la battaglia. Ricchissima, al proposito, la cultura figurativa europea dell'autunno del Medioevo, che aveva amato il tema della battaglia come specchio del mondo cortese e cavalleresco, nella tradizione illustrativa dei manoscritti dei romanzi di cavalleria e delle cronache storiche. Nell'Italia del Quattrocento, la battaglia aveva acquistato l'orizzonte più ampio della celebrazione eroica di un individuo (il condottiero), una dinastia (gli Aragonesi di Napoli, negli affreschi della Villa di Poggioreale)<sup>9</sup>, o un'intera comunità, come ad esempio per le vittorie dei Senesi (la *Battaglia della Val di Chiana* del 1363 dipinta da Lippo Vanni, e quella di Poggio Imperiale del 1479, nella sala del Mappamondo del Palazzo Pubblico di Siena), o dei Fiorentini (dalla battaglia di San Romano rappresentata da Paolo Uccello a quella di Anghiari, riprodotta su diversi cassoni nuziali intorno al 1460)<sup>10</sup>.

Nella pittura di grandi dimensioni il pittore doveva saper dimostrare la propria abilità in molteplici campi: l'illusione spaziale del paesaggio, e l'uso della prospettiva, la rappresentazione dell'anatomia e dei movimenti di molteplici figure, l'espressione esteriore delle passioni umane, il senso del movimento, e soprattutto la narrazione dell'evento nella successione delle sue fasi. L'Alberti, nel *De pictura*, non ne tratta esplicitamente, ma sottolinea il piacere estetico comunicato da una composizione ricca di “varietà”, e l'importanza della rappresentazione dei movimenti interiori dell'a-

<sup>8</sup> Da osservare che il passaggio alla sezione sulla pittura è segnato da un testo di balistica, con schemi di traiettoria di proiettili, che prelude al tema della battaglia (f. 81v, *Ogni cosa mossa con furia seguirà per l'aria la linea del movimento del suo motore*). Nella prima parte del codice Leonardo trascrive alcuni testi sulla “forza” e sul “colpo” legati al tema della “violenza”, fondamentale anche per la rappresentazione visiva della battaglia: «La violenza si compone di quattro cose, cioè di peso, forza, moto e colpo. E alcuni dicano la violenza essere composta di tre passioni, cioè forza, moto e colpo; e quello ch'è più potente, ha minor vita, cioè il colpo. Seconda è la forza, terza per debolezza sarebbe il moto; e se s'accettassi il peso in questo numero, è più debole e più eterno che nessuno de' sopradetti» (f. 35r).

<sup>9</sup> J. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande rappresentazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milano 1993. Fondamentale, per il Mezzogiorno d'Italia (e non solo), *La battaglia nel Rinascimento meridionale. Moduli narrativi tra parole e immagini*, a cura di G. Abbamonte, J. Barreto, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, F. Senatore, Roma 2011.

<sup>10</sup> A. Polcri, *La “Battaglia di Anghiari” prima di Leonardo: dai cassoni alla pittura murale*, in *La mente di Leonardo. Al tempo della “Battaglia di Anghiari”*, a cura di C. Pedretti, Firenze 2006, pp. 72-79. Sulla battaglia “rappresentata”, cfr. J.R. Hale, *Artists and Warfare in the Renaissance*, New Haven – London 1999; G. Wilson, *Military science, history, and art, in Artful Armies, Beautiful Battles. Art and Warfare in Early Modern Europe*, edited by P.F. Cuneo, Leiden 2002, pp. 13-34; e, per il Cinquecento e oltre, F. Zeri, *La nascita della “Battaglia” come genere e il ruolo del Cavalier d'Arpino*, in *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, a cura di P. Consigli Valente, Parma 1986, pp. IX-XXVII; A. Perifano, *Penser la guerre au XVIème siècle: science, art ou pratique?*, in *Les guerres d'Italie. Histoire, pratiques, représentations. Actes du Colloque International*, par D. Boillet et M.-F. Piejus, Paris 2002, pp. 237-257; *Pugnae. La guerra nell'arte. Dipinti di battaglie dal secolo XVI al XVIII*, a cura di G. Sestieri, Roma 2008; C. Lucas Fiorato, *L'art et la guerre en Italie à la Renaissance*, in *Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVIe-XVIIe s.)*, in “Littératures classiques”, 73, automne 2010, pp. 79-94.

nimo («Vero, a chi sia irato, perché l'ira incita l'animo, però gonfia di stizza negli occhi e nel viso, e incendesi di colore, e ogni suo membro, quanto il furore, tanto ardito si getta»), oltre alla necessità di coinvolgere direttamente lo spettatore: «Parmi in prima tutti e' corpi a quello si debbano muovere a che sia ordinata la storia. E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere» (§ 42)<sup>11</sup>.

È quel che manca alle battaglie di Paolo Uccello (silenziose e teatrali parate di cavalli e cavalieri inquadrare in un astratto reticolo prospettico, segni visibili della liturgia moderna della civiltà delle corti)<sup>12</sup>, e che invece cerca di rendere Piero della Francesca in San Francesco ad Arezzo, nella battaglia di Costantino e in quella di Eraclio e Cosroe. In un contesto ormai compiutamente umanistico, le battaglie di Piero sono grandiosi scenari eroici di eventi non contemporanei ma evocativi della veneranda antichità. Abbandonato il piano inclinato (l'espedito adottato dai precedenti pittori di battaglia per cercare di abbracciare tutto il campo visivo dell'evento, anche in diversi momenti cronologici), vi si adotta una rivoluzionaria visione frontale "a scorrimento", in cui emergono i singoli episodi di eroismo, crudeltà e violenza<sup>13</sup>. Lo spettatore è allo stesso livello della battaglia, come suggerisce anche Leonardo in un breve testo che precede il *Modo di figurare una battaglia*: «Come si deve porre alto il punto / Il punto debbe essere alto all'alteza dell'ochio d'uno homo chomunale e ll'ultimo della pianura che confina col cielo deve essere fatto alla alteza d'esso termine della tera piana col cielo salvo che lle montagne che ssono libere» (Ms. A, f. 111r)<sup>14</sup>.

Ma torniamo al titolo, *Modo di figurare una battaglia*, che suggerisce la continuità tematica e cronologica con altri testi del Ms. A confluiti nel *Libro di pittura: Del modo del figurare una notte* (f. 98v = *Libro di pittura* § 119), *Come si de' figurare una fortuna* (f. 101r = *Libro di pittura* § 147), fra brani importanti del cosiddetto *Paragone* (f. 99r-v, *Come la pittura avanza tutte l'opere umane per sottile speculazione appartenente a quella* = *Libro di pittura* § 19; f. 100r, *Come chi sprezza la pittura non ama la filosofia della natura* = *Libro di pittura* § 12), e un testo sulle "macchie" (f. 102v, *Modo d'aumentare e destare lo 'ngegno a varie invenzioni* = *Libro di pittura* § 66)<sup>15</sup>. Colpisce la frequenza dei termini *modo* e soprattutto *figurare*, che nei tardi fogli di anatomia sarà associato al *descrivere* in un metodo globale di ricerca e comunicazione: «Adunque è necessario figurare e descrivere» (Windsor, f. 19013v = Anatomia A, f. 14v / Keele-Pedretti, f. 144v)<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Leon Battista Alberti, *De pictura*, in Id., *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Bari 1973.

<sup>12</sup> P. Francastel, *La figure et le lieu*, Paris 1967, pp. 72-76; J. R. Hale, *Artists and Warfare in the Renaissance*, cit., pp. 54-55.

<sup>13</sup> G. Dall' Regoli, *Riflessioni intorno alla "Battaglia di Anghiari": una nota sui "nichi" di Leonardo*, in *La mente di Leonardo. Al tempo della "Battaglia di Anghiari"*, a cura di C. Pedretti, cit., pp. 80-89.

<sup>14</sup> Accanto al titolo, un cerchietto sbarrato, segno apposto dal Melzi per i testi trascritti nel *Libro di pittura* (il brano non si trova però nell'*Urbinate*).

<sup>15</sup> C. Pedretti, *Le macchie di Leonardo*, XLIV Lettura Vinciana (Vinci, 2004), Firenze 2005.

<sup>16</sup> *Corpus of the anatomical studies in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, edited by K.D. Keele and C. Pedretti, London 1978-1980 (anche per le citt. successive); C. Vecce, *La parola del corpo. I testi anatomici di Leonardo*, in *Leonardo da Vinci's Anatomical World. Language, Context and "Disegno"*, edited by A. Nova and D. Laurenza, Venezia 2011, pp. 17-42.

Ci aspetteremmo dunque che Leonardo inizi con dei precetti generali sull'invenzione e la composizione della "battaglia" o sull'impostazione del piano prospettico, e invece la prima sequenza si condensa intorno a un'immagine straordinaria, assente in tutti i modelli figurativi precedenti<sup>17</sup>.

Farai in prima il fumo ^dell'a<r>t<igli>eria^ mischiato infra·ll'aria insieme colla polvere mossa dal movimento de' cavagli e de' combattitori, la quale mistione userai così: la polvere, perché è cosa terrestre ^e ponderosa^ e benché per la sua sottilità facilmente si levi e mischi infra l'aria, nientedimeno volentieri ritorna in baso, e 'l suo sommo montare è fatto da la parte più sottile. Adunque li meno fia veduta e parà quasi di colore d'aria. Il fumo che-ssi mischia (*Ilj*) infra l'aria impolverata, quanto più s'alza a cierta alteza, parirà oscura nubile, e vederasi ne le somità più eseditamente il fumo che la polvere. Il fumo penderà in colore alquanto azuro e·lla polvere (*ra*) trarà al suo colore. Dalla parte che viene il lume parà questa mistione d'aria fumo e polvere molto più lucida che dall'opposita parte. [Ms. A, f. 111r]

«Farai in prima il fumo». È il "fumo" il vero protagonista: solo in un secondo momento Leonardo aggiunge nell'interlinea l'indicazione della sua origine (*dell'a<r>t<igli>eria*)<sup>18</sup>. Le espressioni tipiche della comunicazione didattica (il *tu* rivolto a un allievo ideale, i verbi *farai*, *userai* ecc.) lasciano il posto a una descrizione diretta, referenziale, con le forme verbali in terza persona e al tempo presente o futuro (*fia veduta*, *parà*, *parirà*, *vederasi*)<sup>19</sup>. Non si vede nessuna battaglia, ma solo una nebbia artificiale, una "macchia" inquietante, formata dal fumo della polvere da sparo mischiato alla polvere alzata dal movimento di masse di cavalli e soldati ancora invi-

<sup>17</sup> Si trascrive il testo con criterio conservativo, intervenendo nei seguenti casi, per adeguare all'uso moderno: interpunzione, accentazione, divisione delle parole, scioglimento di abbreviazioni e segni tachigrafici. Le porzioni di testo cancellato sono riportate in corsivo tra parentesi tonde. Le aggiunte in interlinea sono segnalate con il segno ^; le integrazioni di lettere o sillabe mancanti con parentesi angolari.

<sup>18</sup> Sull'uso anche tattico del fumo in una battaglia navale, v. Ms. B, f. 63v, derivato da Valturio. È il fenomeno della "nebbia della guerra", o del "paradosso di Stendhal", per cui chi è immerso nell'evento non riesce a "vederlo" o "misurararlo" (A. Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma 2007, pp. 190-209; M.C. McLoughlin, *Authoring war: the literary representation of war from the Iliad to Iraq*, Cambridge 2011, p. 54). Cfr. Stendhal, *La Certosa di Parma*, trad. E. Tadini, Milano 1965, p. 47: «Aveva un bel guardare dalla parte da cui venivano le cannonate: vedeva soltanto, lontanissimo, il fumo bianco delle batterie, e tra il brontolio monotono e ininterrotto degli spari gli sembrava di sentire scariche di fucileria, molto più vicine. Non ci capiva assolutamente niente»; L. Tolstoj, *Guerra e pace*, trad. E. Cadei, Milano 1957, pp. 256-257: «per il gran fumo non si vedeva nulla. Quanto più discendevano nell'avvallamento, tanto meno vedevano, ma sempre più si sentiva il vero campo di battaglia [...] Tutta l'aria era impregnata di fumo [...] contro chi sparassero, non si poteva vedere per il gran fumo che il vento non portava via. Abbastanza spesso si udiva per l'aria il piacevole ronzio e sibilo delle pallottole». Anche il soldato Trasimaco, nei *Colloqui* di Erasmo, ammette che, dentro il fumo e il caos della battaglia, non ne ha capito nulla; e non riesce a capire come poeti, storici o pittori possano rappresentarla in modo così chiaro, se non inventandosela (Erasmo da Rotterdam, *Colloqui*, a cura di G.P. Brega, Milano 1959, p. 28; J.R. Hale, *Epilogue: Experience and Artifice*, in *War, literature, and the arts in sixteenth-century Europe*, edited by J.R. Mulryne and M. Shewring, Houndmills 1989, pp. 190-196). Cfr. anche *Literature and War*, edited by David Bevan, Atlanta 1990; *Writing War. Medieval literary responses to warfare*, edited by C. Saunders, F. Le Saux and N. Thomas, Cambridge-Rochester 2004.

<sup>19</sup> C. Scarpati, *Leonardo scrittore*, Milano 2001, p. 50: «Il "quadro scritto" della battaglia [...] appare fortemente diviso fra esigenze didascaliche tenacemente perseguite e tentativi di drammatizzazione narrativa. La prima parte si protende all'analisi figurativa della mescolanza tra fumo e polvere, l'uno più lieve, l'altra sollevata e subito ricadente che ha lo scopo di creare un fondale di turbolenza nebulosa, preannuncio del ribollimento guerresco cui tutta la scena intende».

sibili. L'attenzione dello scienziato è ora tutta rivolta alla *mistione* di fumo e polvere, il "mezzo" atmosferico che impedisce e confonde la visione. Per Leonardo, la battaglia è già tutta qui, nel vortice pulviscolare della polvere e della sabbia, nella tempesta di fuoco, aria e terra, reminiscenza dell'inizio dell'*Inferno* di Dante: «un tumulto, il qual s'aggira / sempre in quell'aura senza tempo tinta, / come la rena quando turbo spira» (*Inferno*, III, 28-30).

Evidente è l'analogia con le tarde descrizioni e rappresentazioni di diluvi e tempeste. Come scrive Valéry, «il adore les batailles, les tempêtes, le déluge. Il s'est élevé à les voir dans leur ensemble mécanique, et à les sentir dans l'indépendance apparente ou la vie de leurs fragments, dans une poignée de sable envolée éperdue, dans l'idée égarée de chaque combattant où se tord une passion et une douleur intime»<sup>20</sup>.

La diversa natura dei componenti crea un movimento circolare: il fumo caldo dell'esplosione sale e si disperde in aria, la polvere *terrestre e ponderosa* (cioè composta dell'elemento della terra, più pesante dell'aria) ma anche *sottile* (microscopica, pulviscolare) ricade a terra. Una simile mistione di aria e *arenosa polvere* è in *Come si de' figurare una fortuna* (nello stesso Ms. A, f. 101v), per effetto del vento impetuoso che trascina via foglie e rami e altre cose leggere e piega alberi e piante. Infine, gli effetti di luce e colore derivano dalle diverse condizioni di illuminazione della «mistione»: in alto sembrerà «oscura nubile» (il fumo, più visibile della polvere, tenderà al colore azzurro), ma diventerà luminosa (*lucida*) se vista controluce.

Le mistioni dei *corpi sottili*, «come il fango coll'acqua, come la nebbia o fumo coll'aria, come lo elemento dell'aria col foco e altre simili cose» (Codice Atlantico, f. 365r), interessano Leonardo in altri scritti proprio all'inizio degli anni Novanta<sup>21</sup>. Ma anche in seguito tornerà sugli stessi argomenti: sulla *figura d'ondazione* che il fumo assume quando entra nell'aria (Ms. I, f. 106r: «Del fumo / Entra il fumo infra l'aria con tale figura d'ondazione, come fa l'acqua surgitiva col suo impeto infra la altra acqua»), sul colore azzurro del fumo di legne secche, se visto su sfondo oscuro (Ms. F, f. 18r: «Adunque l'aria si fa azzurra per le tenebre che essa ha dopo sé») e sul suo movimento verso l'alto (Ms. F, f. 88r: «'l fumo sottile penetra l'aria sempre calda, sempre assottigliandosi, e la polvere che penetra infra l'aria, la più sottile più si leva in alto»), e sugli effetti d'illuminazione di fumo e polvere (Ms. G, ff. 22v-23r).

In particolare, la *figura d'ondazione* introduce la fondamentale analogia con i movimenti dei fluidi in una tempesta (una figura ricorrente nelle visioni leonardesche, condensata da Kenneth Clark nella bella definizione di "curve della vita")<sup>22</sup>. Il movimento è connotato in termini di salita-discesa (*si levi, ritorna in baso, sommo montare, s'alza a cierta alteza, somità*), e soprattutto di mescolanza (*mischiato, mistione, mischi, si mischia, mistione*), campo semantico, quest'ultimo, di grande fascino per Leonardo (basti pensare alle «miston de' popoli che per guerre o altri accidenti al continuo si mistano», Windsor, f. 19045v = Keele-Pedretti, f. 50v)<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1896), Paris 1957, pp. 39-40 (cfr. P. Boucheron, *Léonard et Machiavel*, Paris 2008, pp. 97-102).

<sup>21</sup> Il Codice Atlantico, a cura di A. Marinoni, Firenze 1973-1980 (anche per le citt. successive).

<sup>22</sup> K. Clark, *Leonardo e le curve della vita*, XVII Lettura Vinciana (Vinci, 1977), Firenze 1979.

<sup>23</sup> F. Frosini, *Vita, tempo e linguaggio* (1508-1510), L. Lettura Vinciana (Vinci, 2010), Firenze 2011.



Retoricamente elevato il livello espressivo: alla ripetizione di *fumo - polvere - aria* si accompagna l'alta frequenza di vocaboli già schedati nelle liste lessicali del Codice Trivulziano, e in gran parte derivati dal *De re militari* del Valturio: *mistione* (Codice Trivulziano, p. 94), *terreste* (p. 86), *ponderosa* (p. 100), *sottilità* (p. 9), *nubole* (p. 58, *nuboloso*; p. 89, *ranubolare*), *espeditamente* (p. 22, *espedita*), *lucida* (p. 60), *opposita* (p. 101)<sup>24</sup>. È un indizio importante che il *vocabulizare* del Trivulziano era finalizzato immediatamente alla composizione di testi con più alta specificità letteraria; il segno di un'altra faticosa battaglia combattuta da Leonardo, quella che Italo Calvino nelle *Lezioni americane* definiva la «battaglia con la lingua»<sup>25</sup>. Ne ritroviamo una singolare conferma su un foglio coevo (Codice Atlantico, f. 569r), dove, tra appunti di analisi grammaticale e logica, Leonardo annota, in un elenco simile a quelli del Trivulziano, quarantacinque verbi di «battaglia», legati al campo semantico del movimento e dell'azione violenta, di cui ben undici (*stracinare*, *sdruciolare* ecc.) ricorrono nel *Modo di figurare una battaglia*. 3

I combattitori, quanto più fieno infra detta turbulenzia, meno si vederanno e meno differenza fia dai lor lumi alle loro ombre. Farai rosseggiare i volti e lle persone e l'aria e lli scoppettieri insieme co' vicini, e detto rossore, quanto più si parte dalla sua cagione, più si perda, e le figure che ssono infra te e 'l lume, essendo lontane, paranno s<c>ure in campo chiaro, e le loro gambe quanto più s'apresseran alla tera, men fieno vedute, perché la polvere è lì più grossa e più spessa. E sseffarai cavalli (f) corenti fori della turba, fa lli nuboletti di polvere distanti l'uno dall'altro quanto può essere lo intervallo de' salti fatti dal cavallo, e quello nuvolo ch'è più lontano da detto cavalo men si vega, anzi sia alto, sparso e raro, e 'l più presso sia più evidente e minore e più denso. L'aria sia piena di saettume di diverse ragione: chi monti, chi discianda, qual sia per linia piana, e lle ballotte delli scopietti sieno acompag<n>iate da alquanto fumo dirieto al lor corso. [Ms. A, f. 111r]

Nella seconda sequenza forme rossastre e sfumate iniziano a emergere dalla nebbia della battaglia, che ne altera linee, forme, colori, contrasto di luce e ombra. La stessa nebbia è ora *turbulenzia* (vocabolo ancora presente nel Trivulziano, p. 22), tempesta e vortice. Colore dominante, il rosso (*rosseggiare*, *rossore*), che, causato dal fuoco delle esplosioni, dà alla scena un aspetto infernale, richiamando gli effetti di luce di Dante nella descrizione delle *meschite* della città di Dite, illuminate dalle fiamme («Vermiglie come se di foco uscite [...] Il foco eterno / ch'entro l'affoca le dimostra rosse», *Inferno*, VIII, 72-74). È una situazione già analizzata nel Ms. A (*Del modo del figurare una notte*): nell'assoluta privazione di luce, le tenebre sono rischiarate solo dal lume artificiale del fuoco, che fa rosseggiare le figure.

<sup>24</sup> Il *Codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Trivulziana di Milano*, a cura di A.M. Brizio, Firenze 1980 (anche per le citt. successive).

<sup>25</sup> C. Vecce, *Calvino legge Leonardo*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità per Angelo R. Pupino*. 2. *Dal secondo Novecento ai giorni nostri*, a cura di E. Candela, Napoli 2009, pp. 393-402.

Le figure in controluce diventano scure, e le loro estremità inferiori indistinte a causa della polvere, come, molti anni dopo, sarebbe stato descritto nel Ms. G: «Della aluminazione delle parte infime delli corpi insieme restretti, come li uomini in battaglia. / Delli uomini e cavagli in battaglia travaglianti le loro parte saranno tanto più  
4 oscure, quanto esse sien più vicine alla terra che li sostiene» (f. 15r = *Libro di pittura* § 789)<sup>26</sup>.

In una precisa tassonomia si succedono i *combattitori*, gli *scoppettieri*, i *cavalli*, il *saettume*. Alcuni cavalli corrono fuori dal turbine di fumo e polvere, e il loro movimento è reso visivamente dalle nuvolette di polvere alzate dagli zoccoli, indicatori di durata che fungono da “condensatore temporale”<sup>27</sup>. L’aria (come in Piero) è attraversata da ogni tipo di proiettile, il *saettume* (frecce, lance, pallottole di scoppietti e spingarde accompagnate dal fumo dello scoppio), e in ogni direzione, come una bufera infernale («di qua, di là, di giù, di su li mena», *Inferno*, V, 43)<sup>28</sup>.

E lle prime figure farai polverose, i capelli e ciglia e altri lochi piani atti a ssostenere la polvere. Farai i vincitori corenti co’ capegli (*sparsi a*) e altre cose legieri sparsi al vento, co’ le ciglia basse, (*e cho’ denti stretti elle*) // e cacci (*v*) contrari membri inanzi, cioè se manderà inanzi il piè destro, che ’l braccio stanco a<n>cor lui venga inanzi, e sse ffarai alcuno caduto, faràli il segno dello isdruciolare su per la polvere condotta in sanguinoso fango, e dintorno a la mediocre liquidezza della terra farai vedere istampite le pedate degli omini e cavalli di li passati. Farai alcuno cavallo stracinare (*il suo cho*) morto il suo signore, e dirieto a-cquello lassciare per la polvere e ffango il segno dello stracinato corpo. [Ms. A, ff. 111r-110v]

La nebbia si dirada, si cominciano a distinguere meglio le figure *polverose*. I soldati che si avvicinano correndo sono definiti *vincitori*: sembra non l’inizio della battaglia, ma il momento risolutivo in cui una parte prevale sull’altra. La scena collettiva si frantuma nei dettagli: la posizione di braccia e gambe nella corsa, le ciglia basse, i capelli e altre *cose legieri* sparsi al vento<sup>29</sup>. Il terreno è diventato *sanguinoso fango*, per la mescolanza di polvere e sangue (una nuova mistione di *mediocre liquidezza*, parallela a quella di polvere e fumo nell’aria), e conserva i segni delle cadute e delle orme di uomini e

<sup>26</sup> C. Pedretti, *Commentary*, in *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, edited by J.-P. Richter, Oxford 1977, vol. I, p. 35; Id., *Mural Perspective as Cinemascope: Story-board to Production*, in “Achademia Leonardi Vinci”, IX (1996), p. 95; Id., *Dall’ombra all’oggetto come percorso filosofico in Leonardo*, in *Oggetto e spazio. Fenomenologia dell’oggetto, forma e cosa dai secoli XIII-XIV ai post-cartesiani*, a cura di G. Federici Vescovini e O. Rignani, Firenze 2008, pp. 111 e 115.

<sup>27</sup> C. Segre, *Semiotica filologica*, Torino 1979, p. 147.

<sup>28</sup> La parola *saettume* si ritrova nel Ms. B, f. 61r: «Fassi le pavesate per passare il furor del saettume».

<sup>29</sup> C. Scarpati, *Leonardo scrittore*, cit., p. 51: «La continua messa a fuoco dei dettagli leggibili su piani diversi svela l’ansia di dar vita a una composizione policentrica in cui gli aspetti di crudeltà sanguinosa del combattimento assumono lo stesso valore delle minute rilevazioni iconografiche. Di qui hanno origine le soste miniaturistiche che delineano quadri minori nel quadro maggiore, ove lo scrittore, nel quale istanze di differente natura si accavallano, accetta di scendere a un indugio descrittivo esasperato, che testimonia il prevalere dell’interesse dominante, l’osservazione scientifica, sulla eventuale ambizione letteraria». Cfr. L. Tolstoj, *Guerra e pace*, cit., p. 257: «Le facce dei soldati erano nere di polvere e animate. Gli uni calcavano la bacchetta nella canna del fucile, altri versavano la polvere sul focone o cavavano le cartucce dalle giberne, altri sparavano». Si tratta del “synecdochic approach” rilevato nel racconto di battaglia da M.C. McLoughlin, *Authoring war: the literary representation of war from the Iliad to Iraq*, cit., pp. 52-53 (cfr. Quintiliano, *Istituzioni oratorie*, a cura di A. Pennacini, Torino 2001, VIII, 3, 67-70).

cavalli. Un cavallo trascina il cavaliere disarcionato, morto ma ancora attaccato per il piede, e il corpo *stracinato* lascia un solco nel fango.

La battaglia è “atomizzata” nelle particelle che ne compongono il turbine pulviscolare, le piccole creature che si dilanano per la propria sopravvivenza e per l'altrui morte. Polverizzato l'insieme, non esistono più grandi movimenti di schiere e armate o strategie militari, ma restano solo i singoli episodi di lotta disperata per la vita<sup>30</sup>.

Farai li vinti ^e batuti^ palidi, colle ciglia alte nella lor congiunzione, e la carne che resta sopra loro sia abundante di dolente crespe; le faccie del naso sieno con alquante grinze partite in arco da le anarise e tterminate nel prencipio dell'occhio; le anarise alte, cagion di dette pieghe; le labra arcate scoprino i denti di sopra, i de<n>ti spartiti in modo da gridare con lamento; (*alchuni fara*) l'una de le mani faccia scudo (*al*) ai paurosi occhi, voltando il dentro inverso il nimico, l'altra stia a ttera a ssostenere i<l> levato busto; altri farai gridanti colla boca (*si*) isbarata e ffugiente. [Ms. A, ff. 110v]

In primissimo piano, la sequenza dei vinti è costruita su un'accurata descrizione delle espressioni facciali, corrispondenti a sentimenti di paura e terrore: il pallore, le ciglia alte, la fronte e le narici corrugate, la bocca aperta per gridare. Si tratta dell'applicazione di precetti di pittura sulla rappresentazione esteriore delle passioni dell'anima, e in particolare dell'ira e della disperazione, trascritti nel foglio del Ms. A che precede immediatamente la “battaglia” (f. 109v, *Come la figura non fia laldabile se in quella non apparisce atto che spriema la passione dell'anima, Come si de' fare una figura irata, Come si figura uno disperato* = *Libro di pittura* § 367, 381, 382; e cfr. anche *Libro di pittura* § 179 sulla “ferocità”, e § 285 sui moti delle parti del volto). Sono infatti indagini che Leonardo sta approfondendo negli stessi anni, accanto agli studi di fisiognomica, come indica il celebre foglio con i due disegni di teschio e la nota «A dì 2 d'aprile 1489 libro titolato de figura umana» (Windsor, f. 19059r = Keele-Pedretti, f. 40r), che al verso presenta l'elenco delle espressioni del volto riprese nella figurazione della battaglia: «Quale nervo è cagione del moto dell'occhio a fare che 'l moto dell'un occhio tiri l'altro / Del chiudere le ciglia / dello alzare le ciglia / dello abbassare le ciglia / Dello chiudere li occhi / dello aprire li occhi / Dello alzare le anarise / Dell'aprire le labbra co' denti serrati / dello appuntare le labbra / del ridere / del maravigliarsi»<sup>31</sup>.

Alcuni soldati, caduti per terra, sollevano una mano per coprirsi gli occhi, mentre appoggiano l'altra a terra per sollevarsi; altri fuggono gridando. I dettagli così vicini, troppo vicini (le *crespe* sopra le ciglia, le *grinze* del naso, le *anarise*, le *labra arcate* e i *denti spartiti*, le mani), fanno pensare che la focalizzazione sia del tutto interna alla

<sup>30</sup> Cfr. M.C. McLoughlin, *Authoring war: the literary representation of war from the Iliad to Iraq*, cit., p. 71: «Battle has a pointillist character. In the arrhythmia of war, periods of monotonous waiting are punctuated by burst of intensive action. The sounds of ordnance sharply rend the air. A corpse, or body part, is happened upon suddenly. There are vivid, split-second events. All these phenomena are accentuated in the hypervigilance typical of those under fire».

<sup>31</sup> D. Laurenza, *De figura umana. Fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo*, Firenze 2001. Cfr. anche il verso del Foglio di Weimar; Windsor, f. 19012v = Keele-Pedretti, f. 142v (studio dei muscoli facciali, 1508 circa); e anche il brano intitolato *De fisonomia e chiromanzia* in *Libro di pittura* § 292, che si conclude con l'immagine dei «grandissimi esserciti essere morti in una medesima ora di coltello».

battaglia: il punto di vista è ora quello di un soldato, e anzi di chi soccombe e muore. Lo sguardo viene dal basso, dalla terra, confuso dalla percezione brutale di urla e lamenti, e dell'odore metallico del sangue misto a fango e della polvere da sparo.

Fara' molte sorte d'arme infra i piedi de' combattitori, come scudi rotti, lance, spade rotte e altre simili cose. Farai omini morti, alcuni ricoperti mezi da la polvere, altri tutta la polvere che-ssi mischia coll'uscito sangue convertirsi in rosso fango, e vedere il sangue del su' colore core<re> con torto corso (*su per lo chorp*) dal corpo alla polvere, altri morendo strigniere i denti, stravolgere gli occhi, s<tr>igniere le pugnia e-lla persona e-lle gambe storte. Potrebese vedere alcuno (*sar*) disarmato e abbattuto dal nimico volgersi (*sian*) al nemico, con morsi e graffi fare crudele e asspra vendetta.

Potresti vedere alcuno cavallo legieri corere coi crini sparsi al vento, corere infra i nimici e co' piedi fare molto dano. Vedresti alcuno storpiato, caduto in tera e farsi coprituro col suo scudo, e li 'l nemico chinato (*dare*) in baso fare forza di dare morte a-cquello. Potrebbe vedere molti omini caduti in un grupo sopra uno caval morto. [Ms. A, f. 110v]

La sequenza successiva abbassa ancora di più il punto di vista, fino al livello del terreno, sugli oggetti e i corpi caduti e confusi insieme: gradualmente l'indicazione didattica *farai* lascia il posto ai verbi di visione (*vedere*, *potresti vedere*, *vedresti*), segno del massimo coinvolgimento dello spettatore. Le armi rotte o perdute (scudi, lance, spade) sono un dettaglio essenziale nella pittura di battaglia, e anzi facilitano la costruzione prospettica in uno spazio aperto, come in Paolo Uccello<sup>32</sup>: ma qui appaiono invece come i relitti di un tragico naufragio, di un caotico diluvio di oggetti come quello di un disegno di Windsor (f. 12698r)<sup>33</sup>.

Tra quei relitti sono anche i morti, per i quali sembra già avviato il processo di metamorfosi, da esseri animati in "cose". Il sangue si mescola alla polvere in *rosso fango*, e scorre in rivoli lungo i cadaveri (altra immagine dantesca: «Elle rigavan lor di sangue il volto, / che, mischiato di lagrime, a' lor piedi / da fastidiosi vermi era ricolto», *Inferno*, III, 67-69). Nelle loro ultime espressioni i moribondi sembrano perdere ogni umanità, e in un balletto grottesco e macabro stringono i denti, stravolgono gli occhi, contraggono i pugni, il corpo, le gambe, in un campionario di gesti che derivano ancora da Dante: «Li dritti occhi torse allora in biechi» (*Inferno*, VI, 91); «Per che lo spirito tutti storse i piedi» (*Inferno*, XIX, 64).

La tipizzazione dei movimenti muscolari è sempre manifestazione esteriore di passioni interne primarie, bestiali, e il processo di bestializzazione continua in terribili episodi isolati. Un soldato, già disarmato e abbattuto, ha ancora la forza per mordere e dilaniare il nemico. Un cavallo "leggero" corre all'impazzata travolgendo e calpestando gli uomini. Un ferito caduto a terra si ripara con lo scudo mentre un nemico cerca di dargli il colpo di grazia. Sulla carogna di un cavallo si ammassano i cadaveri

<sup>32</sup> P. Boucheron, *Léonard et Machiavel*, cit., p. 100.

<sup>33</sup> Cfr. L. Pulci, *Morgante*, a cura di D. De Robertis, Firenze 1984, XXVII, 199, 5: «tanti scudi per terra e lance in tronchi».

in un grupo, cioè in un *gropo*, in un “nodo”, un intreccio di membra (un «gran monte di omini e cavalli», si dice nel Ms. B, f. 48v, in un brano sulla trappola dei cortaldi)<sup>34</sup>. È la visione dell'orrore, l'ultima parola gridata da Kurz prima di morire, in *Cuore di tenebra*. Il rovesciamento e la negazione dell'ideale platonico della bellezza, nella rappresentazione sì dell'*actus vivacitatis*, ma nel vortice infernale della violenza<sup>35</sup>.

Lo spettacolo della violenza attrae e respinge allo stesso tempo, scatenando la morbosa curiosità per la visione della sofferenza e della morte. È una forma irresistibile di *concupiscentia*, come dice Agostino nelle *Confessioni*, quando racconta dell'amico Alipio che si lascia travolgere dalla passione del sangue nei giochi gladiatorii<sup>36</sup>. Di più, nell'ultima immagine dei cadaveri abbracciati in un *gropo*, lo spettacolo della violenza assume una connotazione erotica, non molto dissimile da quella di un rapporto sessuale.

Vederai alcuni vincitori lasciare il combattere e usscire della moltitudine, netandosi cole 2 mani li occhi e lle guancie ricoperti di fango fatto da lagrimare degli ochi per l'amor della polvere. Vederesti le squadre del socorsi stare ^pien di speranza e sospetto^ co' le ciglia aguze, faciendo a-cquelle ombra co' le mani, e riguardare infra la folta e confusa caligine, dell'essere attenti al comandamento del capitano, e simile il capitano, col bastone levato e corente inverso il soccorso, mostrare a-cqueli la parte dove di loro è carestia. E alcun fiume dentro cavali corenti, riempiendo la circunstante acqua di turbulenza di onde, di schiuma e d'acqua confusa saltante infra l'aria e tra le gambe e corpi de' cavalli. E non fare nessun loco piano, se non le pedate ripiene di sangue. [Ms. A, f. 110v]

L'ultima sequenza si apre ai lati, al di fuori della mischia centrale. Da una parte, alcuni vincitori lasciano il combattimento e si puliscono con le mani gli occhi e le guance dalla fanghiglia creata dal lacrimare e dalla polvere (un altro tipo di mistione, dopo quelle di fumo-polvere e sangue-polvere), movimento che ricorda l'angelo che scende nell'*Inferno*: «Dal volto removea quell'aere grasso, / menando la sinistra innanzi spesso» (*Inferno*, IX, 82-83).

Dall'altra, gli squadroni dei rinforzi (*squadre del socorsi*), indecisi tra speranza e sospetto, còlti nell'atteggiamento collettivo dell'aguzzare lo sguardo, nel tentativo di distinguere qualcosa nella nebbia della battaglia, nella *folta e confusa caligine*, e di seguire gli ordini del comandante; ancora una reminiscenza dantesca: «E sì ver' noi aguzzavan le ciglia» (*Inferno*, XV, 20); «ond'io levai le mani inver' la cima / de le mie

<sup>34</sup> Anche il cavallo, simbolo di forza e bellezza, è travolto dalla mischia e sfigurato dalla morte, come appare in alcuni disegni di Pisanello. Cfr. Stendhal, *La Certosa di Parma*, cit., p. 47: «La cosa più orribile era un cavallo, si contorceva tra i solchi, coperto di sangue, le zampe impigliate negli intestini. Voleva andar dietro agli altri cavalli. Il sangue colava nel fango». Sull'addestramento e l'uso del cavallo in battaglia, cfr. L.B. Alberti, *De equo animante*, a cura di C. Grayson, J.-Y. Boriaud e F. Furlan, in “Albertiana”, II, 1999, pp. 191-235.

<sup>35</sup> Marinoni rileva nel Ms. A i due grandi nuclei tematici della Pittura e della Fisica (Meccanica), legati alla duplice attività dell'artista-ingegnere, con un comune centro d'interesse, il movimento; e l'idea ficiniana della bellezza, a sua volta, è concepita non staticamente (nella sola proporzionalità delle parti) ma dinamicamente, come «actus vivacitatis et gratia quaedam ideae suae in fluxu ipso refulgens», accompagnata dalla grazia e dalla fluidità del movimento (cfr. *Libro di pittura* § 376: la pittura senza la “vivacità dell'atto” è morta due volte). Cfr. *Il manoscritto A*, a cura di A. Marinoni, cit.

<sup>36</sup> Agostino, *Confessioni*, a cura di R. De Monticelli, Milano 1991, VI, 8 (cfr. W. Sofsky, *Saggio sulla violenza*, Torino 1998, pp. 85-100). V. anche F. Petrarca, *Le Familiari*, a cura di V. Rossi, Firenze 1933-1942, V, 6, 3-5.

ciglia, e fecimi 'l solecchio» (*Purgatorio*, XV, 13-14). Il capitano è la sola figura eroica della visione, nell'imbestialimento infernale degli uomini: rappresentato col bastone levato in atto di guidare la riscossa verso il punto debole dello schieramento, è l'unico in grado di capire lo svolgersi degli eventi nella *caligine*, di "vedere" nella nebbia.

Il quadro è completato dalla presenza di un fiume<sup>37</sup>, attraversato dai cavalli in corsa, che ricreano nell'acqua spumeggiante la *turbolenza* con la quale la battaglia era iniziata: in perfetta circolarità, dopo le mistioni fumo-polvere-aria e polvere-sangue appare la mistione aria-acqua, tra le gambe e i corpi dei cavalli. E le orme, che si stampano profonde nel fango e nel terreno, saranno ovunque piene di sangue<sup>38</sup>. Ma non c'è nessuna indicazione del "paesaggio" della battaglia: piuttosto che essere connotato come *locus horribilis*, lo spazio (e il tempo) si contrae nella negatività del vortice, si trasforma in un *non-lieu* (secondo la definizione di Marc Augé)<sup>39</sup>.

In conclusione, Leonardo ha composto una traccia di racconto a partire dal momento in cui gli attori cominciano a essere distinguibili nella *folta e confusa caligine*, che sembra accamparsi al centro della scena. I vincitori emergono dalla mischia, e con terrore ci si accorge che sono gli "altri", i nemici; a terra, in primissimo piano, i morti e i moribondi. La battaglia non è ancora perduta, restano i rinforzi, che al comando del capitano contrattaccano, in una carica di cavalleria attraverso il fiume. Manca il finale, che avrebbe potuto essere la disfatta dei nemici, sorpresi dal contrattacco giunto dal fiume mentre essi erano intenti a infierire sui vinti.

Si tratta di momenti distinti, che si sarebbero dovuti trovare simultaneamente all'interno di una stessa rappresentazione pittorica. Leonardo è pienamente consapevole del problema della temporalità, che investe anche la fruizione da parte dello spettatore, che ha bisogno di tempo (come di fronte alle battaglie di Piero) per scorrere da una parte all'altra della battaglia. La soluzione compositiva proposta sembra quindi prevedere «una temporalità che non appartiene alla successione immediata dei gesti, ma all'implicazione di precedenti narrativi deducibili dallo stato di cose rappresentato», o meglio una "temporalità compressa", mettendo in atto degli "scorci" temporali, del tutto analoghi a quelli spaziali e prospettici: «l'ordine di lettura sembra essere contemporaneamente centrifugo e "narrativo": le varie fasi del combattimento che, come si è visto, coesistono, si distribuiscono di certo ai lati della battaglia rappresentata, che fornisce il tempo-base»<sup>40</sup>.

Insomma, il *Modo di figurare una battaglia* (come tutti gli altri "modi di figurare" di Leonardo, fino alla *Descrizione del diluvio*), collocato dal Melzi nella seconda parte del *Libro di pittura*, resta strettamente legato ai testi del *Paragone*, e in particolare al

<sup>37</sup> Un dettaglio importante, decisivo nella tattica militare in molte battaglie antiche e moderne, e ripreso sia da Leonardo che Michelangelo nell'invenzione compositiva della *Battaglia di Anghiari* e della *Battaglia di Cascina*. Il passaggio dei cavalli nel guado del fiume è descritto, con testi e disegni, nel Ms. B, ff. 60v-61r.

<sup>38</sup> Sull'ossessione per l'effusione di sangue, cfr. L. Pulci, *Morgante*, cit., XXVII, 200, 5-7: «perché la terra si vede vermiglia / e tutta l'erba sanguinosa, arsiccia; / gli arbori, i sassi gocciolavan sangue». Cfr. R. Girard, *La violenza e il sacro*, Milano 1992: «Appena si scatena la violenza, il sangue diventa visibile: comincia a scorrere e non è più possibile fermarlo, si insinua dappertutto, si sparge e si spande in maniera disordinata. La sua presenza concretizza il carattere contagioso della violenza»; M. Robin Desmond - P. Sheingorn, *Myth, Montage, and Visuality in Late Medieval Manuscript Culture: Christine de Pizan's Epistre Othea*, Ann Arbor 2006, p. 157: «We tend to perceive violence when blood flows outside its normal channels».

<sup>39</sup> M.C. McLoughlin, *Authoring war: the literary representation of war from the Iliad to Iraq*, cit., p. 83.

<sup>40</sup> C. Segre, *Semiotica filologica*, cit., pp. 148-149 e 151 (cfr. anche C. Scarpati, *Leonardo scrittore*, cit., p. 53).

problema del confronto tra linguaggio visivo e linguaggio verbale intorno al 1492. Nel testo celebre sul primato della pittura che comincia con «L'occhio, che si dice finestra dell'anima» (*Libro di pittura* § 19 = Ms. A, f. 99r-v), dopo l'iniziale riferimento a «istoriografi o poeti o altri matematici», Leonardo si rivolge soprattutto al poeta, cui riconosce simile libertà di invenzione, ma non nelle finzioni, prendendo come esempio proprio una battaglia, e la sua ricezione da parte del pubblico:

Ma io non voglio da questi tali altro che uno bono pittore che figuri 'l furore di una battaglia, e che 'l poeta ne scrivi un'altra, e che sieno messi in pubblico de compagnia. Vedrai dove più si fermeranno li veditori, dove più consideraranno, dove si darà più laude, e quale satisfarà meglio. Certo la pittura, di gran lunga più utile e bella, più piacerà [...] potrà dire un poeta: io farò una finzione, che significherà cose grande; questo medesimo farà il pittore, come fece Apelle la *Calunnia* [...] se quella spaventa i populi con le infernali finzioni, questa con le medesime cose in atto fa il simile.

L'estrema invenzione compositiva della nuvola di fumo e polvere che avvolge tutto e rende anzi la battaglia invisibile e non "figurabile" si collega al tema delle macchie sui muri<sup>41</sup>, che possono evocare forme bizzarre e capricciose, e soprattutto battaglie (e uno dei primi disegni a carboncino per la *Battaglia di Anghiari* sembrerà veramente riprodurre delle macchie sfocate: *Windsor*, f. 12338r)<sup>42</sup>:

6

Egli è ben vero che in tale macchia si vede varie invenzioni di ciò che l'om vole cercare in quella, cioè teste d'omini, diversi animali, battaglie, scogli, mari, nuvoli e boschi et altri simili cose; e fa com' il sono delle campane, nelle quali si pò intendere quelle dire quel ch'a te pare. [*Libro di pittura* § 60]

Modo d'aumentare e destare lo 'ngegno a varie invenzioni.  
[...] Se arai a invenzionare qualche sito, potrai lì vedere similitudini de diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grande, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie et atti pronti di figure, strane arie di volti e abiti et infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e bona forma; ch'interviene in simili muri e misti, come del sono delle campane, che tu ne' loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t'immaginerai. Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de' muri, o nella cenere del foco, o nuvoli, o fanghi, o altri simili lochi, li quali, se ben fieno da te considerati, tu vi troverai dentro invenzioni mirabilissime, che lo ingegno del pittore si desta a nove invenzioni sì di componimenti di battaglie, d'animali e d'omini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perché fieno causa di farti onore; perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nove invenzioni. [*Libro di pittura* § 66 = Ms. A, f. 102v]

<sup>41</sup> C. Pedretti, *Le macchie di Leonardo*, XLIV Lettura Vinciana (Vinci, 2004), cit.

<sup>42</sup> Ivi, p. 40.

Nell'*Essempio tra la poesia e la pittura* (*Libro di pittura* § 15) la superiorità del pittore è dimostrata di nuovo con l'esempio della battaglia:

Se tu, poeta, figurerai la sanguinosa battaglia, si sta con la oscura e tenebrosa aria, mediante il fumo delle spaventevoli e mortali macchine, miste con la spessa polvere intorbidatrice dell'aria, e la paurosa fuga delli miseri spaventati dalla orribile morte. In questo caso il pittore ti supera, perché la tua penna fia consumata inanzi che tu descriva apieno quel che immediate il pittore ti rappresenta con la sua scienza. E la tua lingua sarà impedita dalla sete, et il corpo dal sonno e fame, prima che tu con parole dimostri quello che in un instante il pittore ti dimostra.

Nella qual pittura non manca altro che l'anima delle cose finte, et in ciascun corpo è la integrità de quella parte che per un solo aspetto può dimostrarsi. Il che longa e tediosissima cosa sarebbe alla poesia a redire tutti li movimenti delli operatori di tal guerra, e le parti delle membra e loro ornamenti, delle quali cose la pittura finita con gran brevità e verità ti pone inanzi, e a questa tal dimostrazione non manca se non il romore delle macchine e le grida delli spaventanti vincitori e le grida e pianti delli spaventati. Le quali cose ancora il poeta non può rappresentare al senso de l'audito. Diremo adonque la poesia essere scienza che sommamente opera nelli orbi, e la pittura far il medesimo nelli sordi, ma tanto resta più degna la pittura, quanto ella serve a miglior senso. Solo il vero uffizio del poeta è fingere parole di gente che 'nsieme parlino, e sol queste rappresenta al senso de l'audito tanto come naturali, perché in sé sono naturali, create dalla umana voce; et in tutte l'altre conseguenze è superato dal pittore. Ma molto più senza comparazione son le varietà in che s'astende la pittura, che quelle in che s'astende le parole, perché infinite cose farà il pittore, che le parole non le potrà nominare, per non avere vocaboli apropiati a quelle. Or non vedi tu che se 'l pittore vol fingere animali, o diavoli ne l'inferno, con quanta abbondanza de invenzione lui transcorre?

L'ultimo accenno ai *diavoli ne l'inferno* (e alle *infernali finzioni* nel brano precedente) dimostra che Leonardo sta pensando a un poeta ben determinato, col quale la sua pittura entra in gara: Dante. La sua "battaglia" è tutta pervasa da una visionarietà dantesca e infernale: i riflessi rossastri dei bagliori di fiamma, l'imbestialimento degli uomini, la meccanica ripetitività di gesti e smorfie, la manifestazione del dolore e della disperazione, l'enorme effusione di sangue<sup>43</sup>.

Dall'*Inferno* di Dante alla battaglia di Leonardo, il passaggio è da una dimensione metafisica e atemporale a un Inferno terreno tutto fisico, apparentemente (e illusoriamente) "misurabile" e analizzabile per mezzo di osservazioni di ordine fisico e meccanico (derivate dagli studi della potenza, della forza e della violenza, presenti proprio nella prima parte del Ms. A): leggerezza e densità di fumo e polvere, movi-

<sup>43</sup> Sulla presenza di Dante nell'opera di Leonardo, cfr. C. Vecce, *La parola del corpo. I testi anatomici di Leonardo*, cit., pp. 22-26 (con bibl. precedente).



menti ascensionali e discensionali dell'aria, mistioni di fluidi (sangue, acqua, fango), movimenti e colpi.

Accanto a Dante, dobbiamo ricordare un altro grande poeta antico, Lucano, presente tra i libri di Leonardo nel volgarizzamento di Luca di Monticello, stampato a Roma nel 1492; e in particolare, dal VII libro della *Guerra civile*, la descrizione della battaglia di Farsalo, un brano di alto livello retorico, molto critico nei confronti della guerra e dell'inutile strage fratricida, dominato dall'ossessione del sangue e dal macabro quadro finale della calata di animali feroci e avvoltoi sul campo di morte. Non mancano momenti di probabile intertestualità nella battaglia di Leonardo: l'aria piena di *saettume*, che nasconde il cielo (vv. 519-520: «ferro subtexitur aether / noxque super campos telis conserta pependit»), il cavallo ferito che calpesta il proprio cavaliere disarcionato (vv. 528-529), i fiumi di sangue (vv. 535-539), e la rassegna dei singoli episodi di morte (vv. 617-631).

Da Livio (ancora tra i libri di Leonardo, nel volgarizzamento stampato a Roma nel 1476) Leonardo poteva aver letto soprattutto le grandi battaglie tra Romani e Cartaginesi, a iniziare da quella della Trebbia, con la descrizione delle cariche degli elefanti (XXI, 55). Terribile il racconto della battaglia del Trasimeno, con la nebbia (*caligine*) che avvolge i Romani, impedendo loro di vedere la battaglia (XXII, 4,6; 5,3), e la mischia terribile intorno al console trafitto dall'asta di un nemico (XXII, 6,4). Anche la battaglia di Canne è determinata da una nuvola di polvere, sollevata dallo scirocco negli occhi dei Romani (XXII, 43,10; 46,9: «multo pulvere in ipsa ora volendo prospectum ademit»). Nel dettaglio dello stravolgimento della morte, un soldato romano, morendo sopra un Numida e non riuscendo più ad usare le armi, aveva continuato a morderlo e dilaniargli naso e orecchie («in rabiem ira versa») (XXII, 51,9).

Il confronto con i *poeti e istoriografi* continua con gli autori moderni. Leonardo leggeva descrizioni di battaglie nei suoi libri storici e cavallereschi: il Giustino volgarizzato, *L'aquila volante* attribuita a Leonardo Bruni<sup>44</sup>, *La historia di Atila detto flagellum dei* di Niccolò da Casola, *Guerrino detto il Meschino* di Andrea da Barberino, il *Ciriffo Calvaneo* di Luca Pulci, il *Guidon Selvaggio*. Nel *Ciriffo*, ad esempio, campeggia una battaglia "bestiale" di giganti a cavallo di elefanti, cui segue una terrificante battaglia navale con l'uso di bombarde e scoppietti: «et havean seco dodici giganti, / quasi razza di bestie huomin salvatichi, / che cavalcano alfane et leofanti, / et portan bastonacci assai rematichi, / et certi mazzafrusti, accette, et scure, / che non son le percosse lor sicure» (VI, 20, 3-8); «Era a vedere questo di la marina, / per la battaglia, una infernal fucina» (VI, 24, 7-8). E di queste battaglie con esseri sovrumani (come il feroce gigante-demonio Ronciglione dell'*Historia della reina d'Oriente* di Antonio Pucci) Leonardo si ricorderà anche nella finzione della lettera dall'Oriente a Benedetto Dei<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> In questo compendio di storia romana, tra varie descrizioni di battaglie, Leonardo poteva leggere in particolare lo scontro di Enea e Turno (tratto da Virgilio), e la battaglia di Farsalo (da Lucano), che può aver suggerito l'immagine del "saettume": «se cominciare a meschiare da tutte le parte, lanciando da l'una parte a l'altra gli dardi e le sagette, volavano si spessamente petre de monte, pale de piombo da ogni parte [...] l'aere era oscurato della moltitudine de le sagette e de li dardi». Cito il testo da *L'aquila volante*, Venezia 1517, libro II, 63-67: ff. XXr-XXIr.

<sup>45</sup> L'ottava del gigante (A. Pucci, *Historia della Reina d'Oriente*, a cura di A. Bonucci, Bologna 1862, IV, 83) è trascritta da Leonardo nel Codice Atlantico, ff. 265v e 852r. Per la lettera a Dei, cfr. G. Ponte, *Leonardo prosatore*, Genova 1976, pp. 39-40; Leonardo da Vinci, *Scritti*, a cura di C. Vecce, cit., p. 165-167.

Tra le fonti letterarie note a Leonardo, forse solo il *Morgante* di Luigi Pulci arriva a un livello rappresentativo ed espressivo paragonabile alla visione vinciana della battaglia<sup>46</sup>. Per Pulci (che descrive anche scene di tempesta e di diluvio) la battaglia di Roncisvalle è veramente come una tempesta: «E' si vedeva tante spade e mane, / tante lance cader sopra la resta, / e' si sentia tante url e cose strane / che si poteva il mar dire in tempesta» (XXVII, 50, 1-4). Mare in tempesta, e mare di sangue: «E Runcisvalle pareva un tegame / dove fussi di sangue un gran mortito, / di capi e di peducci e d'altro ossame / un certo guazzabuglio ribollito, / che pareva d'inferno il bulicame / che innanzi a Nesso non fusse sparito; / e 'l vento par certi sprazzi avviluppi / di sangue in aria con nodi e con gruppi» (56, 1-8); «La battaglia era tutta paonazza, / sì che il Mar Rosso pareva in travaglio» (57, 1-2). Anche Pulci vede il cavallo Baiardo che si trasforma in belva feroce e calpesta e azzanna i nemici: «non fur tanto crudel mai tigri ircani; / con tanta rabbia mordeva e dimembra, / tanto che Ecùba forsennata sembra» (74, 6-8). Nel desolato scenario del campo di battaglia si scorgono alla fine gli stessi *gropi* di uomini e cavalli: «l'un sopra l'altro in su la terra rossa, / gli uomini co' cavalli attraversati; / e molti son caduti in qualche fossa, / nel fango in terra fitti arrovesciati» (198, 2-5).

Ma la battaglia per Leonardo non è solo letteratura, né ovviamente il suo interesse si esaurisce nel paragone tra pittura e poesia, e nella riflessione sulle forme più efficaci di comunicazione e rappresentazione. Per lui, la guerra può essere anche un'occupazione primaria, e il suo mestiere ufficiale più spesso quello di ingegnere militare che di pittore. A Milano, nel 1482, si era presentato a Ludovico il Moro con la celebre lettera in cui esponeva le proprie capacità ingegneristiche, soprattutto negli assedi di città e fortezze, con l'uso di bombarde o altri strumenti da lancio più tradizionali. Lo rivedremo poi sulle rive dell'Isonzo per apprestare le difese orientali della Serenissima contro i Turchi (1500), nell'Italia centrale con Cesare Borgia (1502-1503), e a Firenze, quando con il probabile concorso di Machiavelli si occuperà delle fortificazioni di Piombino e dell'assedio di Pisa, ideando un grandioso progetto di deviazione dell'Arno (1503-1506)<sup>47</sup>. Alla base, un attento lavoro di documentazione, dalla tradizione orale e pratica degli ingegneri fiorentini e senesi (soprattutto Francesco di Giorgio, di cui legge e postilla il *Trattato di architettura*) alla lettura di autori antichi e moderni che trattano di arte della guerra: il *De re militari* di Roberto Valturio volgarizzato dal Ramusio, il *De re militari* di Antonio Cornazzano, gli antichi scrittori stratagematici (Frontino, Vegezio ed Eliano).

Ne restano frequenti testimonianze nei disegni e negli scritti di questi anni: il Ms. B (in parte un vero e proprio zibaldone da Valturio, oggetto poi di schedatura lessicale nel Trivulziano), e i molti fogli con disegni di armi e macchine militari: armi da taglio dalle forme più fantasiose e bizzarre (ff. 40v-46v, A1r, A2r, B1r, B2r, Dor); carri

<sup>46</sup> C.P. Brand, *The Poetry of War in Italian Renaissance*, in *War, literature, and the arts in sixteenth-century Europe*, edited by J. R. Mulryne and M. Shewring, cit., pp. 81-100; M. Murrin, *History and warfare in Renaissance epic*, Chicago 1994, pp. 21-39.

<sup>47</sup> Un campo specifico è quello dell'architettura fortificata, anch'essa rivoluzionata dall'avvento delle armi da fuoco: cfr. P.C. Marani, *L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci, con il catalogo completo dei disegni*, Firenze 1984; A. Fara, *Leonardo e l'architettura militare*, XXXVI Lettura Vinciana (Vinci, 1996), Firenze 1997.

falcati (con la macabra rappresentazione delle membra tagliate dalle falci), carri armati e corazzati, bombarde e spingarde (ff. 54r, 94v, uno dei temi preferiti nel Codice Atlantico ff. 73a.r, 75v, 76v, 79v, f. 83r 88r-v ecc.), balestre colossali, bombe esplosive a frammentazione (ff. 50v, 59r, 80v), scoppietti multipli, strumenti avveniristici per la guerra sottomarina e aerea. In parallelo si sviluppa un forte interesse anche lessicale, come provano gli elenchi di nomi di armi (ff. 40r, *Nomi d'arme da offendere*, e 100r; B1, f. 10r: «Per mantenere il dono principal di natura cioè libertà trovo modo da offendere»), talvolta inventati o inesistenti, ma comunque preziosa testimonianza delle novità tecnologiche alla fine del Quattrocento<sup>48</sup>.

Nonostante la bellezza di molti di questi disegni, ci troviamo spesso di fronte ad armi terribili (anche se solo immaginate), il cui fine sembra la moltiplicazione degli effetti di distruzione a livello di massa<sup>49</sup>. È un'altra intuizione profetica di Leonardo: la guerra moderna e contemporanea non sarebbe più stata lo scontro diretto dell'uomo con l'altro uomo, ma una tempesta di distruzione di massa, cieca, caotica, priva di senso.

Questo ci spiega anche perché il *Modo di figurare una battaglia* presenti una battaglia, in realtà, assolutamente non figurabile, e non solo per la difficoltà tecnica di rappresentare le mistioni di polvere e fumo, lo sfumato delle figure o la complessa struttura narrativa. La battaglia di Leonardo non è “figurabile” perché è una battaglia “moderna”, nel pieno senso del termine: non più un eroico scontro di cavalleria medievale, con luccicanti armature e stendardi che garriscono al vento e al sole, ma una mischia confusa nella nebbia prodotta dalla polvere da sparo delle artiglierie, un caos di suoni e odori in cui si muovono, come fantasmi, figure d'uomini e d'animali<sup>50</sup>.

Un massacro senza eroi, senza luce e senza gloria, dove il nobile cavaliere può essere ucciso a distanza da un oscuro schioppettiere, senza che possa nemmeno avvicinarsi al nemico e dimostrare il suo coraggio e il suo valore. Non più la “bella guerra”, né la “bella morte”. È rovesciata la tradizione cortese-cavalleresca della guerra come manifestazione di onore e virtù e gioco aristocratico, e anche la concezione estetica del Rinascimento della «guerra come opera d'arte»<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Glossario leonardiano. Nomenclatura delle macchine nei codici di Madrid e Atlantico, a cura di P. Manni e M. Biffi, Firenze 2011. Sul versante della filosofia politica, cfr. M. Versiero, *Per un lessico politico di Leonardo da Vinci. II. Indizi di polemologia: “naturalità” del conflitto e “necessarietà” della guerra*, in “Bruniana & Campanelliana”, XV, 2009, pp. 121-34 e Id., *L'arte militare, tra virtù e bestialità. La concezione della guerra e la figura del guerriero nell'opera di Leonardo da Vinci*, in *Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts plastiques XVe-XXe siècles*, par M.-A. Barrachina et Jean-Pierre Pantalacci, in “Cahiers de la Méditerranée”, 83, dicembre 2011, pp. 79-85.

<sup>49</sup> Cfr. in particolare il f. 59r al Ms. B, dove Leonardo aggiunge alla descrizione delle “palle multiple”: «la più mortale macchina che sia».

<sup>50</sup> Una pittura improponibile alla corte sforzesca, perché svelamento della realtà brutale della guerra da parte di chi come Leonardo era impiegato prevalentemente nell'allestimento di feste e decorazioni: «Qui, parmi les puissants dont il cherchait la faveur et la protection, aurait pu souhaiter que soit placé devant ses yeux l'affreux spectacle de la guerre, non pas telle que la rêve encore la société chevaleresque de l'Italie des cours, mais telle qu'elle se déroule désormais?» (P. Boucheron, *Léonard et Machiavel*, cit., p. 100).

<sup>51</sup> J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860), trad. it. D. Valbusa, a cura di G. Zippel, Firenze 1927, pp. 113-117. Cfr. F. Cardini, *Quell'antica festa crudele*, Milano 1995, p. 78. Sulla guerra nel Medioevo, A.A. Settia, *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel Medioevo*, Roma-Bari 2002 e Id., *De re militari. Pratica e teoria nella guerra medievale*, Roma 2008; e in generale V.D. Hanson, *L'arte occidentale della guerra*, Milano 1994 e Id., *Massacri e cultura*, Milano 2002. Machiavelli, invece, crede ancora nella possibilità di un controllo “razionale” del caos della battaglia: cfr. una splendida pagina che merita di essere letta accanto al testo di Leonardo, una descrizione di battaglia da parte del condottiero Fabrizio Colonna, con gli stessi “attori” (artiglieria, fanteria, scoppiettieri e “cavalli leggeri”), ma senza “fumo” o “nebbia” (N. Machiavelli, *Arte della guerra*, in *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Firenze 1971, p. 339).

È la stessa possibilità di racconto che svanisce nella battaglia moderna, e la modificazione storica dell'oggetto-guerra è probabilmente uno dei motivi dell'eclissi dell'epica cavalleresca e della nascita del romanzo<sup>52</sup>. Un esempio illuminante, la critica che, per ragioni di scienza ottica, Galileo fa delle battaglie di Tasso, osservate dall'alto delle torri (la *teichoskopia* di Omero), da cui è invece impossibile distinguere le singole figure nel polverone di migliaia di uomini<sup>53</sup>.

La grande rivoluzione dell'arte occidentale della guerra, nell'arco di più di due secoli (XIV-XV), era fondata soprattutto sull'introduzione della polvere da sparo (uno dei segni dell'avvento della modernità, insieme alla bussola e alla stampa a caratteri mobili, secondo Bacone). Certo, fino alla fine del Quattrocento l'artiglieria è un'arma ancora sperimentale, poco mobile, e perfino pericolosa per gli artiglieri inesperti, come avviene per le enormi bombarde da assedio, usate per demolire mura e bastioni, ad esempio nell'assedio di Costantinopoli. In Italia, la città tecnologicamente più avanzata è Milano, che nel 1472 conta su ben sedici cannoni<sup>54</sup>.

In battaglia invece cresce il ruolo dell'artiglieria leggera montata su affusti a due o quattro ruote e più facilmente trasportabile: colubrine, serpentine, cerbottane, passavolanti, falconetti, archibugi a cavalletto<sup>55</sup>. Anche Leonardo analizza direttamente il problema della guerra di movimento, e nella lettera al Moro cita proprio questi nuovi e più versatili modelli di bombarda: «Ho ancora modi de bombarde commodissime et facile ad portare, et cum quelle buttare minuti sassi a similitudine quasi di tempesta, et cum el fumo di quella dando grande spavento all'inimico, cum grave suo danno et confusione, etc.» (Codice Atlantico, f. 1082r).

Resta comunque, come unità di punta dell'esercito, la cavalleria, che è ancora la cavalleria pesante di tradizione feudale, organizzata in "squadre" di venticinque-trenta "lance" (cioè unità composte dall'uomo d'arme a cavallo e dai suoi due attendenti a piedi). Leonardo conserva il vocabolo tecnico *squadre* (in particolare, *squadre del socorsi*, cioè gli squadroni di riserva e rinforzo), ma vi aggiunge un'importante innovazione contemporanea, il *cavallo leggero* (dove il nostro *cavalleggero*): il cavaliere, armato di spada e pugnale (e solo talvolta di arco o lancia), coperto di armatura leggera nella parte superiore del corpo, mentre il cavallo non ha alcuna protezione né bardatura. Per la sua velocità, la cavalleria leggera ha funzione esplorativa prima della battaglia, o di scorrere il campo nelle fasi finali, nell'inseguimento del nemico, spesso finito senza pietà (come facevano i feroci stradioti albanesi arruolati da Venezia). La poco mobile fanteria tradizionale, armata di lance e picche e accompagnata da arcieri o balestrieri, viene nella seconda metà del Quattrocento sostituita da un nuovo tipo di fante di "spada e scudo", mobilissimo, addestrato al combattimento aggressivo corpo a corpo<sup>56</sup>.

<sup>52</sup> M. Murrin, *History and warfare in Renaissance epic*, cit.; A. Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, cit., p. 142.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 145-155.

<sup>54</sup> P. Pieri, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, Torino 1952; J.R. Hale, *Guerra e società nell'Europa del Rinascimento*, Roma-Bari 1973; Id., *Renaissance War Studies*, London 1983; e Id., *War and Society in Renaissance Europe. 1450-1620*, London 1985; M. Mallett, *Signori e mercenari. La guerra nell'Italia del Rinascimento*, Bologna 1983; G. Parker, *La rivoluzione militare. Le innovazioni militari e il sorgere dell'Occidente*, Bologna 1990.

<sup>55</sup> P. Pieri, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, cit., p. 271.

<sup>56</sup> M. Mallett, *Signori e mercenari. La guerra nell'Italia del Rinascimento*, cit., pp. 155-160.

Ed è ora che sempre di più tra le sue fila aumenta il numero degli schioppettieri, cioè dei fanti armati di schioppo o schioppetto, l'antenato del nostro fucile, con una canna simile all'archibugio ma più piccola, accesa con una miccia a mano o con un "serpentino"<sup>57</sup>. Leonardo disegna attentamente archibugi e schioppetti (Codice Atlantico ff. 113r, 977r ecc.), che negli anni Ottanta sono la caratteristica principale dell'esercito milanese (nel 1476 composto per un quinto da schioppettieri, saliti a 1250 nel 1482)<sup>58</sup>. Il loro intervento nelle battaglie diventa determinante, perché le armi da fuoco possono battere a distanza le cariche di cavalleria: ma proprio per questo motivo è una presenza spesso taciuta o minimizzata da cronisti e storici contemporanei, e mai rappresentata dai pittori del Quattrocento. Gli schioppettieri non sono nemmeno considerati soldati, e perciò, se fatti prigionieri, sono sgozzati subito. La loro non è una guerra "onesta", ma un inganno malefico e vile, come dice l'Ariosto, che considera il "ferro bugio" strumento diabolico (*Orlando furioso*, IX, 28), e «scelerata e brutta / invenzion» (IX, 62, 1-2)<sup>59</sup>.

9, 10

Insomma, la radicale novità del *Modo di figurare una battaglia* di Leonardo, rispetto a tutte le battaglie "figurate" del Quattrocento, da Paolo Uccello a Piero, è proprio l'azione massiccia e fulminante delle unità di schioppettieri. Sono i nuovi dèmoni della guerra contemporanea; sono loro che, scatenando un inferno di mitraglia «a similitudine quasi di tempesta», creano la tempesta artificiale di polvere e fumo, quel vortice che sembra un diluvio e che attira al suo interno il brulicare dei combattenti<sup>60</sup>.

Ma allora, l'intera visione della battaglia, è solo immaginata, o potrebbe anche derivare dalla memoria di una partecipazione di Leonardo a una vera battaglia? Lo straordinario coinvolgimento emotivo del testo sembra suggerire la seconda ipotesi. Il punto di vista dominante è quello di un osservatore "interno" alla battaglia, che sa di fare parte dello "spettacolo", e ne potrebbe essere in qualunque istante travolto e disfatto (come nelle grandi battaglie descritte, a focalizzazione interna, nella letteratura moderna: la *Certosa di Parma* di Stendhal, i *Miserabili* di Victor Hugo, *Guerra e pace* di Tolstoj, *The red badge of courage* di Stephen Crane, *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio).

Non è il "bello spettacolo" che si osserva dall'alto della collina, contemplando gli sbuffi di fumo delle bombarde, la traiettoria dei proiettili, il movimento di piccole figure in campo lungo, e commentando freddamente, come Wellington a Waterloo: «Splendido!». Ci si trova invece in basso, di fronte a una nebbia inquietante e proteiforme, ora rossastra ora azzurra, percorsa da bagliori improvvisi. E da quella nebbia spuntano i nemici, i *vincitori*, si avvicinano correndo all'osservatore, che impietrito comincia a vedere intanto, nel fumo che si dirada, l'orrore dei morti e dei feriti.

<sup>57</sup> Glossario leonardiano. Nomenclatura delle macchine nei codici di Madrid e Atlantico, a cura di P. Manni e M. Biffi, cit.

<sup>58</sup> M. Mallett, *Signori e mercenari. La guerra nell'Italia del Rinascimento*, cit., pp. 161-162.

<sup>59</sup> M. Murrin, *History and warfare in Renaissance epic*, cit., pp. 123-137; L. Bolzoni, "O maledetto, o abominoso ordigno": la rappresentazione della guerra nel poema epico cavalleresco, in *Storia d'Italia. Guerra e pace, Annali*, vol. 18, a cura di W. Barberis, Torino 2002, pp. 201-247; A. Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, cit., pp. 143-145.

<sup>60</sup> R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino 2010, p. 87 (a proposito della *Battaglia di Anghiari*): «un vuoto di figura che è insieme la figurazione di un vuoto, un vortice che risucchia nel suo punto cieco la medesima rappresentazione. [...] Leonardo avrebbe tentato di dipingere qualcosa di talmente sfuggente, o anche terribile, da sottrarsi alla rappresentazione – da restare necessariamente incompiuto, prima di essere inghiottito dal nulla».

Molti importanti fatti d'arme avrebbero potuto essere osservati da Leonardo nel corso della sua vita, o almeno raccontati da testimoni diretti: gli scontri della guerra di Ferrara (1482), il massacro degli Svizzeri al ponte di Crévola in Val d'Ossola (1487; una località visitata poco dopo, per ragioni militari, da Bramante), e poi le terribili battaglie dei Francesi nelle guerre d'Italia, Fornovo (1495), Novara (1500), Cerignola e Garigliano (1503), Agnadello (1509), Ravenna (1512), Marignano (1515); battaglie anche "figurate" dal pittore francese Jean Perréal (in contatto con Leonardo dalla fine del Quattrocento) per conto del re di Francia Luigi XII, fino all'invenzione dell'impressionante scena di battaglia nella fascia inferiore dei bassorilievi della tomba reale di Saint-Denis, che sembra derivare dai disegni leonardeschi per la *Battaglia di Anghiari*<sup>61</sup>.

Ma in una occasione il giovane Leonardo avrebbe potuto realmente trovarsi sul campo di battaglia, e dalla parte sbagliata, cioè dei vinti. In un foglio del Codice Atlantico che reca sul verso il disegno di una lunga bombarda compaiono dei versi latini, non autografi. All'inizio, in prima persona, è proprio una bombarda a parlare (Codice Atlantico, f. 8or):

- Pandite iam portas, miseri, et subducite pontes,  
nam Federigus adest, quem Gebellina sequor.
- Dic, quid fulmineis evertis menia bombis?  
Stabunt pro muris pectora Colligenum.
- Diruta cesserunt nostris tua menia bombis,  
diruta sic cedent pectora pectoribus.

La bombarda, di nome Ghibellina, invita gli abitanti di Colle Val d'Elsa ad arrendersi di fronte all'arrivo di Federico da Montefeltro, soprattutto per il martellamento dei colpi d'artiglieria che stanno demolendo le mura. Alla fiera risposta dei cittadini, che affermano di poter sostituire le mura crollate con i loro petti, la bombarda conclude che essi si arrenderanno egualmente, distrutti allo stesso modo delle mura.

Il 15 novembre 1479, dopo mesi di assedio, Colle si arrese infatti alle truppe della lega guidata dal duca di Urbino e Alfonso d'Aragona. La fase risolutiva dell'assedio era iniziata con l'intervento di Federico, che in settembre, con un colpo di mano e l'impiego di cavalleria leggera e schioppettieri, aveva assalito il campo fortificato fiorentino di Poggio Imperiale che proteggeva Colle<sup>62</sup>. L'evento fu così importante per i Senesi, membri della Lega, da spingerli a tradurre la battaglia e l'assedio in rappresentazioni pittoriche: la battaglia nell'affresco di Giovanni di Cristofano Ghini e Francesco d'Andrea nella stessa sala del Palazzo dov'era la battaglia di Valdichiana dipinta da Lippo Vanni, e la caduta di Colle nella tavola di Gabella del 1479. Da allora le bombarde avevano iniziato a colpire la città, in quella che apparve agli indignati colligiani una guerra "sporca", poco nobile: «Gridavano tutti parendo che si facesse a cattiva guerra»<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> L. Fagnart, *Léonard de Vinci en France. Collections et collectionneurs*, Roma 2009, pp. 22-23.

<sup>62</sup> Machiavelli, *Istorie*, in *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, cit., VIII, 16. Cfr. P. Pieri, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, cit., pp. 295-302; M. Barsacchi, *Cacciate Lorenzo. La guerra dei Pazzi e l'assedio di Colle Val d'Elsa (1478-1479)*, Colle Val d'Elsa 2007, p. 72.

<sup>63</sup> Secondo il racconto di Scipione Ammirato (cit. in M. Barsacchi, *Cacciate Lorenzo. La guerra dei Pazzi e l'assedio di Colle Val d'Elsa (1478-1479)*, cit., p. 96).

Leonardo osservava probabilmente gli scontri sanguinosi e l'assedio dall'alto delle mura di Colle, con il commissario fiorentino Angelo Spini, e soprattutto l'umanista colligiano Lorenzo Lippi, amico di Lorenzo il Magnifico e Poliziano, testimone diretto degli scontri descritti in lettere inviate a Lorenzo<sup>64</sup>. È infatti Lippi l'autore dei primi due distici trascritti sul foglio di Leonardo, in un gruppo di otto brevi epigrammi latini che rappresentano, in presa diretta, l'assedio di Colle<sup>65</sup>. Dall'altra parte della barricata, l'ingegnere al seguito di Federico, e sovrintendente alle due grandi bombarde, era il grande Francesco di Giorgio Martini, che sarebbe stato il vero maestro di Leonardo nell'ingegneria militare. Nel *Modo di figurare una battaglia*, quindi, potrebbe esservi traccia di un'esperienza diretta e angosciata della guerra, una "battaglia vera" di polvere e sangue, rievocata pochi anni dopo in una "figurazione" costruita sul confronto con altre "battaglie" letterarie.

C'è però un'altra battaglia "raccontata" che può ancora avere influenzato la "battaglia" di Leonardo. A Milano, nel 1492, la sua più importante impresa artistica è il monumento equestre di Francesco Sforza, un'opera colossale che, nelle intenzioni di Ludovico il Moro, avrebbe dovuto contribuire non solo a glorificare il valore guerriero del padre, ma anche a legittimare il potere della giovane dinastia sforzesca. Per Leonardo era l'occasione di realizzare finalmente qualcosa di "grande", di entrare in gara con il *Gattamelata* di Donatello e il *Colleoni* del suo maestro Verrocchio. E infatti la prima idea del monumento (anche prima di Leonardo, nei disegni del Pollaiuolo) era quella di un cavallo rampante, con ai piedi un nemico abbattuto.

Certo, la rappresentazione dell'ideale eroico non era necessariamente legata a un episodio bellico particolare. Ma appena due anni prima, il 13 gennaio 1490, era stato necessario dipingere su quadri di tela le imprese di Francesco Sforza per le pareti della grande sala del castello dove era stata rappresentata la Festa del Paradiso<sup>66</sup>. Di quei perduti teleri (che avrebbero potuto riecheggiare i *Trionfi di Cesare* del Mantegna) il regista (se non l'esecutore) fu sicuramente Leonardo (organizzatore degli spettacoli e degli apparati della festa), e la documentazione non poteva non derivare dal testo che lo stesso Ludovico il Moro aveva sponsorizzato in quegli anni, nonostante la disgrazia e l'esilio dell'autore, il *De gestis Francisci Sphortiae* di Giovanni Simonetta. Il *De gestis*, volgarizzato da Cristoforo Landino col titolo *Sfortiade*, fu quindi pubblicato a Milano da Antonio Zaroto in quello stesso 1490, con una dedicatoria di Francesco Puteolano in esaltazione delle lettere a scapito delle arti figurative che (secondo Dionisotti) avrebbe potuto spingere Leonardo all'affermazione del primato della pittura nei primi testi del *Paragone*<sup>67</sup>.

<sup>64</sup> Notevole il racconto delle sortite di un soldato albanese, che coraggiosamente mette fuori uso le bombarde nemiche (lettera del 22 ottobre 1479, in M. Barsacchi, *Cacciate Lorenzo*, cit., pp. 110-111). Sull'assedio di Colle, ivi, pp. 84-101.

<sup>65</sup> Il terzo distico è attribuito invece a Girolamo Colonna, uomo d'arme di Alfonso, e dovrebbe essere posteriore al 1° ottobre, quando era ormai crollata la prima cerchia di mura, e forse anche la seconda. Secondo uno dei manoscritti, gli epigrammi erano addirittura lanciati dalle mura nel campo nemico, legati a frecce o giavellotti («Laurentius quidam Collensis per obsidionem haec carmina composita a se in castra Ducis per hastile vel sagittas iaciebat alloquens Ducem»); ma è significativo il fatto che il primo distico sia testimoniato solo dal foglio di Leonardo. Cfr. l'ottimo contributo di F. Di Benedetto, *Epigrammi latini di Lorenzo Lippi per l'assedio di Colle Val d'Elsa del 1479*, in "Interpres", II, 1978, pp. 116-134.

<sup>66</sup> C. Vecce, *Leonardo*, Roma 2006 (II ed.), pp. 117-119.

<sup>67</sup> C. Dionisotti, *Leonardo uomo di lettere*, in "Italia Medioevale e Umanistica", V, 1962, pp. 183-216. L'edizione di lusso, in splendide copie membranacee miniate da Giovanni Pietro Birago (oggi a Londra, British Library; Parigi, Bibliothèque Nationale; Varsavia, Biblioteca Nazionale), fu donata allo stesso Moro e ai principi sforzeschi.

Sui teleri della Festa del Paradiso non poteva mancare allora la rappresentazione della battaglia decisiva per l'avventura politica e militare di Francesco Sforza, lo scontro che neutralizzò la potenza veneziana e aprì al condottiero le porte di Milano. È la battaglia in cui lo Sforza giocò tutte le sue carte, consapevole che una sconfitta sarebbe stata irreparabile. Siamo nel 1448. Francesco Sforza assedia con l'artiglieria Caravaggio. I veneziani di Micheletto Attendolo giungono al soccorso della città assediata, e attaccano a sorpresa il campo sforzesco con le grosse bombarde, passando attraverso una boscaglia paludosa. Lo Sforza riesce a riorganizzare l'ala vacillante, grazie all'uso massiccio degli schioppettieri, e invia le "squadre del soccorso" ad aggirare i veneziani, e a vincere la battaglia<sup>68</sup>.

Nello scenario della battaglia non c'è un fiume ma un ampio fossato riempito d'acqua, attraversato dalla cavalleria, ed epicentro delle mischie più sanguinose, dove lo Sforza accorre a cavallo, quasi da solo, guidando i titubanti "soccorsi" (come nel testo di Leonardo), ponendo in fuga il nemico e catturando i loro stendardi. Ma soprattutto c'è il fumo degli schioppettieri, così descritto in uno dei primi scontri nella *Sfortiade*: «Inverso la sera, che il sole dava nelli occhi a' Vinitiani, appiccìo la zuffa nella pianura, la qual era inanzi alla nuova fossa de' nimici. E pel numero grande delli schioppettieri, quali di prossimo erano venuti da Milano, tanto fumo si ragunava nell'aria, che nel combattere l'uno non vedeva l'altro. Il perché molti de' nimici furono morti. Più ancora feriti uscirono alla battaglia»<sup>69</sup>.

Ancora più preciso Cristoforo da Soldo nella sua *Cronaca*: «Infra questo mezo se facevano doi fosse, una de sotto, l'altra de sopra, et andavano fra queste doi ogni dì inanci o pocho over assai intanto che andorno cossì apresso che se tiravano di verettoni in di pavilioni l'uno a l'altro; de bombardelle, de bombarde, de schiopetti, spingarde si adoperava per modo che se amazavano a modo de cani. [...] una meschia molto grandissima e terribile [...] A quella meschia fu ferito e morto assai de quelli de la Signoria et specialmente da schiopetteri todeschi et milanesi che tanti gli ne haveva lo Conte Francesco che era uno miracolo de la gente et cavalli ch'eli guastava»<sup>70</sup>.

«Se amazavano a modo de cani»: per chi muore in quel modo, nella battaglia, non c'è gloria né onore. Della battaglia di Caravaggio non resta dunque alcuna celebrazione viva, a differenza di quella della Riccardina, vinta in modo simile dal Colleoni nel 1467, e rappresentata solo cinquant'anni dopo nel Castello di Malpaga dal Romanino, che omette quasi del tutto la presenza determinante dell'artiglieria leggera e degli schioppettieri.

Ma le battaglie di Leonardo non sono comunque (non possono esserlo) rappresentazioni di eventi reali, anche se ne combinano la memoria (vissuta o mediata). Esse comunicano in modo sintetico e terribile il tema della lotta, della violenza, del conflitto, dello scontro. Leonardo ne è costantemente attirato e quasi affascinato, al

<sup>68</sup> G. Simonetta, *Sfortiade*, Venezia 1543, XIII, 2-5, ff. 198r-206v (I ed. *Historia delle cose facte dallo invictissimo duca Francesco Sforza*, trad. Cristoforo Landino, Milano 1490; I ed. del testo latino *De gestis Francisci Sphortiae*, Milano 1482; ed. in *Rerum Italicarum Scriptores*, a cura di Ludovico Antonio Muratori, vol. XXI, Milano 1732, pp. 171-782). Cfr. P. Pieri, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, cit., pp. 276 e 283; M. Mallett, *Signori e mercenari. La guerra nell'Italia del Rinascimento*, cit., pp. 183-184.

<sup>69</sup> G. Simonetta, *Sfortiade*, cit., XIII, 2, f. 198r-v.

<sup>70</sup> Cristoforo da Soldo, *Cronaca*, a cura di G. Brizzolara, in *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. XXI/3, Bologna 1942 (già in *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. XXI, Milano 1732, pp. 790-914).



punto da considerarlo fondamento della stessa legge di natura, e rappresentarlo negli apologhi delle *Favole*<sup>71</sup>.

È una violenza che pervade profondamente la vita collettiva contemporanea, nelle città italiane del Quattrocento<sup>72</sup>. Ne è un'immagine emblematica il disegno vinciano di Bernardo di Bandino Baroncelli, l'assassino di Giuliano de' Medici nella Congiura dei Pazzi, impiccato al Palazzo del Capitano il 29 dicembre 1479 (Bayonne, Musée Bonnat): un disegno che si può confrontare, per la sua cruda freddezza, con un foglio di Pisanello. E poi ancora le sue prime invenzioni fiorentine: le idee per la lotta tra un cavaliere e un dragone (collegabile al *San Giorgio e il drago* di Pisanello) o tra un dragone e un leone, e gli enigmatici scontri di cavalieri e soldati sullo sfondo dell'*Adorazione dei Magi* (1481), testimoniati sia dai disegni preparatori (Louvre, f. 1978r; Firenze, Uffizi, f. 436Er) che dalla grande tavola incompiuta degli Uffizi. La stessa *Adorazione* sembra una "battaglia", con il suo vortice di persone e di "teste" (come nota Vasari), in movimento centrifugo e centripeto<sup>73</sup>. Il movimento dei corpi crea una dimensione spaziale che si avvicina di più a quello della scultura (come nella torsione del *San Girolamo*), e il cavallo impennato di Francesco Sforza vittorioso sarà la sublimazione di questa tensione.

È chiaro quindi che dovremo guardare in altre direzioni, per capire la genesi della "battaglia" di Leonardo: su un orizzonte non solo pittorico ma anche scultoreo (come nelle battaglie di Piero, memori della plastica antica). Ritorniamo al giovane Leonardo, che, sotto la protezione di Lorenzo il Magnifico, aveva frequentato gli orti di San Marco e lo scultore Bertoldo di Giovanni, come ricorda l'Anonimo Gaddiano («Stette da giovane col magnifico Lorenzo de' Medici, et dandoli provizione per sé il faceva lavorare nel giardino sulla piazza di San Marcho di Firenze»)<sup>74</sup>, e come può confermare un appunto del 1508: «Fatiche d'Ercole a Pier F. Ginori / L'orto de' Medici» (Codice Atlantico, f. 783v). Quelle *Fatiche d'Ercole* possono rinviare al mirabile bassorilievo bronzeo della battaglia di Ercole, già eseguito da Bertoldo per i Medici intorno al 1479 (forse in occasione della repressione della Congiura dei Pazzi) e ora al Bargello, e derivato da un sarcofago romano del Camposanto di Pisa: un viluppo feroce di uomini e cavalli, in cui si distingue un nudo virile da tergo ripreso da Leonardo in un celebre disegno<sup>75</sup>.

Era, la battaglia di Bertoldo, un *gruppo* che faceva pensare al modello antico del *symplegma*, ricordato da Plinio per il "gruppo" di corpi avvinghiati scolpito da Cefisòdoto a Pergamo, celebre perché (come nell'*Apollo e Dafne* di Bernini) le dita

<sup>71</sup> Leonardo da Vinci, *Scritti*, a cura di C. Vecce, cit., pp. 55-72; D. Marsh, *Renaissance Fables. Aesopic Prose by Leon Battista Alberti, Bartolomeo Scala, Leonardo da Vinci, Bernardino Baldi*, Tempe 2004, pp. 275-313. Sul tema simbolico della contrapposizione e del conflitto, della lotta e della violenza, cfr. G. Dalli Regoli, *Riflessioni intorno alla "Battaglia di Anghiari": una nota sui "nichi" di Leonardo*, cit., p. 85.

<sup>72</sup> L. Martines, *Violence and Civil Disorder in Italian Cities 1200-1500*, Los Angeles 1972; T.F. Arnold, *Violence and Warfare in the Renaissance World*, in *A Companion to the Worlds of Renaissance*, edited by G. Ruggiero, Oxford 2002; E. Muir, *Ritual in Early Modern Europe*, Cambridge 2005.

<sup>73</sup> G. Fornari, *La bellezza e il nulla. L'antropologia cristiana di Leonardo da Vinci*, Genova 2005, pp. 199-205.

<sup>74</sup> C. Vecce, *Leonardo*, cit., p. 360.

<sup>75</sup> Cfr. G. Dalli Regoli, *Riflessioni intorno alla "Battaglia di Anghiari": una nota sui "nichi" di Leonardo*, cit., p. 84; G.M. Radke, *Leonardo student of sculpture*, in *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture*, edited by G.M. Radke, New Haven 2009, pp. 23-27.

sembravano conficcarsi nella carne e non nel marmo<sup>76</sup>. Composizioni con forte implicazione erotica, come la *Centaureomachia* del giovane Michelangelo (anch'essa nata nell'orbita di Bertoldo), e la *Battaglia dei nudi* del Pollaiuolo (ma anche le *Fatiche di Ercole*, nel micidiale abbraccio di Ercole e Anteo); e infine la *Battaglia di Centauri e Lapiti* di Piero di Cosimo, altro pittore che (a detta di Vasari) amava derivare le invenzioni di «battaglie de' cavagli», paesaggi e nuvole, dalla contemplazione di macchie ottenute sputando sui muri<sup>77</sup>.

E questa sarà, in definitiva, l'idea dominante della *Battaglia di Anghiari*, la grande commissione pubblica fiorentina che Leonardo finalmente ebbe nell'ottobre del 1503, con la "sceneggiatura" scritta dal segretario di Machiavelli, l'umanista Agostino Vespucci: una riduzione in volgare del poemetto latino di Leonardo di Piero Dati  
 14 *Trophaeum Anglaricum* (in un piccolo bifoglio nel Codice Atlantico, ff. 202r.a e  
 15 202v.a-b), che sarebbe stata quasi del tutto disattesa<sup>78</sup>. Non vi compariva affatto, ad esempio, l'unico episodio che Leonardo cercò di realizzare, la *Lotta dello stendardo*, l'incredibile «gruppo di cavalli che combattevano una bandiera» in cui gli animali  
 16 «lottano come uomini, e gli uomini come le bestie» (come ricorda Vasari; e anche l'Anonimo Gaddiano dice «gruppo di cavalli»)<sup>79</sup>. Il *gruppo* è intreccio di membra, mischia terribile, scontro di forze opposte, come già nei vorticosi disegni dell'Accademia di Venezia (215, 215A, 216)<sup>80</sup>. Nella *Lotta dello stendardo* il processo di metamorfosi del *Modo di figurare una battaglia* si è ormai compiuto<sup>81</sup>.  
 17, 18

<sup>76</sup> Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, XXXVI, 1,24, Torino 1982-1988.

<sup>77</sup> G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino 1986, p. 567.

<sup>78</sup> Il testo è autografo del Vespucci, come aveva indicato già C. Pedretti, *Commentary*, cit., vol. I, pp. 381-382, e vol. II, pp. 346 e 384; Id., *Leonardo. A Study in Chronology and Style* (1973), New York 1982, p. 87. Si veda ora un incunabolo delle *Familiari* di Cicerone (Heidelberg, Universitätsbibliothek, inc. 481), postillato dal Vespucci, importante testimonianza del suo apprendistato umanistico con Poliziano, e anche del rapporto con Leonardo, ricordato in una nota del 1503 che accosta il pittore alla figura di Apelle e accenna a opere come la *Gioconda* e la *Leda*, e all'inizio della *Battaglia di Anghiari* (f. 11r) (V. Probst, *Zur Entstehungsgeschichte der Mona Lisa. Leonardo da Vinci trifft Niccolò Machiavelli und Agostino Vespucci*, Heidelberg 2008; C. Pedretti, *Leonardo & io*, Milano 2008, pp. 614-618). Sul poemetto del Dati, conservato nel ms. Riccardiano 1207, ff. 47v-58r, cfr. F. Flamini, *Leonardo di Piero Dati poeta latino del secolo XV*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XVI, 1890; L. Dati, *Trophaeum Anglaricum*, edited by T. Lindner, Wien 2011. Da ricordare che il racconto del Dati (come i *Commentari* di Neri di Gino Capponi) non trascurava il carattere sanguinoso e violento della battaglia, del tutto omissso invece da Machiavelli (*Istorie*, cit., V, 33). Cfr. anche G. Simonetta, *Sfortiade*, cit., V, 2 (ff. 83v-85v).

<sup>79</sup> C. Vecce, *Leonardo*, cit., pp. 375 (Vasari) e 361 (Anonimo Gaddiano). Sulla *Battaglia di Anghiari*, v. almeno C. Pedretti, *Leonardo da Vinci inedito. Tre saggi*, Firenze 1968; D. Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris 1997, pp. 428-443; F. Zöllner, *La Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci fra mitologia e politica*, XXXVII Lettura Vinciana (Vinci, 1997), Firenze 1998; M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Work of Nature and Man* (1981), Oxford 2006, pp. 226-239. Sulla metamorfosi uomo-animale, cfr. D. Laurenza, *De figura umana*, cit., pp. 66-70 e 173-185; G. Dalli Regoli, *Riflessioni intorno alla "Battaglia di Anghiari": una nota sui "nichi" di Leonardo*, cit., p. 87.

<sup>80</sup> *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, a cura di G. Nepi Sciré, Firenze 2003, pp. 113-116 nn. 15-16. Non è improbabile che i fogli 215-215A possano essere anteriori alla composizione della *Battaglia di Anghiari*, e più vicini al *Modo di figurare una battaglia* (cfr. in particolare gli studi dei movimenti umani nella fascia inferiore del n. 215, l'episodio del cavaliere caduto che sta per essere finito da altri cavalieri armati di lance e i dettagli di polvere e fumo in movimento ascensionale nel n. 215A, descritti nel Ms. A). Entrambi i fogli presentano al verso testi sulla traiettoria dei proiettili affini (anche per grafia) al Ms. A, f. 81v (e in parte sono anche biffati, segno di ulteriore trascrizione in un codice ora non identificabile); inoltre, non erano sciolti ma facevano parte di uno stesso quaderno, in origine di dimensioni identiche al Ms. A (C. Pedretti, *Documenti e memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia*, Bologna 1953, pp. 282-283; *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, edited by C. Bambach, New York 2003, pp. 447-448, n. 81-82).

<sup>81</sup> C. Lucas Fiorato, *L'art et la guerre en Italie à la Renaissance*, cit., p. 84: «La violence fragmentait les formes du réel. Les formes se métamorphosaient dans la fureur. Il ne s'agissait pas d'exhiber l'altération ponctuelle du corps des belligérants,

L'ultima visione di una battaglia che avrà perduto completamente i caratteri dell'umanità sarà in un tardo disegno contemporaneo ai *Diluvi*: un caos di uomini e di elefanti, sconvolti da esplosioni di artiglieria, forse un'eco delle battaglie scatenate dai Portoghesi in India, a Diu e a Goa (Windsor, f. 12332r)<sup>82</sup>. Questa dimensione ormai disumana della battaglia tornerà nella cosmica panoramica della *Battaglia di Dario e Alessandro* di Albrecht Altdorfer, così descritta da Calvino: «una pianura tra le montagne azzurre è gremita d'una folla d'innunerevoli uomini armati di lance, piccoli e fitti come insetti dalle antenne brulicanti, immensi eserciti trascinati in ondate furiose che penetrano l'una nell'altra e si dilatano in una spirale di fragori metallici e di polvere su tutta la crosta della terra»<sup>83</sup>.

19

Che cos'è infine la guerra per Leonardo? La risposta si legge nei testi del *Libro di pittura* dedicati alla composizione delle "storie". Leonardo insiste sulla descrizione dei combattenti (*Libro di pittura* § 181) e dei loro movimenti, «se la storia fusse grandissima, com'è un zuffo od uccisione di soldati» (*Libro di pittura* § 280), e raccomanda l'uso degli scorci nelle battaglie perché lì infiniti saranno i movimenti, e anzi gli *storciamenti e piegamenti* dei soldati (simili ai *serpeggiamenti* degli animali, come nei disegni dei movimenti di gatti o cavalli): «nelle istorie fanne in tutti li modi che ti accade, e massime nelle battaglie, dove per necessità accade infiniti storciamenti e piegamenti delli componitori di tale discordia, o vo' dire pazzia bestialissima» (*Libro di pittura* § 177).

La guerra è «pazzia bestialissima», follia che rende l'uomo simile alle bestie, e anzi peggiore, come affermeranno anche Ariosto ed Erasmo: il paradosso della civiltà umanistica al suo apogeo, con l'invenzione e lo sviluppo della guerra moderna come forma di violenza collettiva legalizzata, organizzata a livello tecnologico ed economico, che culmina verso la massima violenza possibile, l'uccisione su larga scala di altri esseri umani<sup>84</sup>.

Leonardo, senza reticenze, afferma «esser cosa nefandissima il torre la vita all'omo» (Windsor, f. 19001r / Keele-Pedretti, f. 136r), o addirittura agli stessi animali. Nelle *Profezie* i metalli di cui sono fatte le armi serviranno per distruggere l'umanità; ma a sua volta è l'uomo stesso colpevole dei propri crimini:

De' metalli.

Uscirà delle oscure e tenebrose spelonche chi metterà tutta l'umana spezie in grandi affanni, pericoli e morte, a molti seguaci lor dopo molti affanni darà

mais plutôt de montrer que, sous l'effet d'une démultiplication de l'énergie, toute forme se transformait. La violence était dans la métamorphose des formes».

<sup>82</sup> M. Lessing, *Leonardo da Vinci's Pazzia Bestialissima*, in "The Burlington Magazine", vol. 64, n. 374, May 1934, pp. 219-221, 224-226, 228-231; K. Clark - C. Pedretti, *Leonardo da Vinci. Drawings at Windsor Castle*, London 1968, vol. I, p. 30; D. Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, cit., pp. 442-443, fig. 303, 1511 circa, «énigmatique dessin d'une mêlée humaine lilliputienne, riche de réminiscence de l'oeuvre laissée inachevée à Florence, écrasée sous un combat "céleste" à l'échelle comparativement gigantesque et vraisemblablement inspiré par un sarcophage antique représentant la chute de Phaéton»; visione ripresa alla fine del Cinquecento in una *Battaglia di Zama* già attribuita a Giulio Romano (Mosca, Museo Puškin).

<sup>83</sup> I. Calvino, *Saggi*, a cura di M. Barenghi, Milano 2007, p. 2000.

<sup>84</sup> Erasmo da Rotterdam, *Elogio della pazzia*, a cura di T. Fiore, Torino 1981, pp. 37-38: «La pazzia è causa delle guerre»; e soprattutto in *Adagia*, pp. 690-835, n. 145, *Dulce bellum inexpertis*, dove si parla di una follia collettiva (p. 704: «communi furore») che rende l'uomo peggiore delle bestie.

diletto, e chi non fia suo partigiano morrà con istento e calamità. Questo commetterà infiniti tradimenti, questo aumenterà e persuaderà li omini tristi alli assassinamenti e latrocini e le servitù, questo terrà in sospetto i sua partigiani, questo torrà lo stato alle città libere, questo torrà la vita a molti, questo travaglierà li omini infra lor co' molte flalde, inganni e tradimenti. O animal mostruoso, quanto sare' meglio per li omini che tu ti tornassi nell'inferno! Per costui rimarran diserte le gran selve delle lor piante, per costui infiniti animali perdan la vita. [Codice Atlantico, f. 1033r]

Della crudeltà dell'omo.

Vedrassi animali sopra della terra, i quali sempre combatteranno infra loro e con danni grandissimi e spesso morte di ciascuna delle parte. Questi non aran termine nelle lor malignità; per le fiere membra di questi verranno a terra gran parte delli alberi delle gran selve dell'universo; e poi ch'e' saran pasciuti, il nutrimento de' lor desideri sarà di dar morte e affanno e fatiche e paure e fuga a qualunque cosa animata. E per la loro ismisurata superbia questi si vorranno levare inverso il cielo, ma la superchia gravezza delle lor membra gli terrà in basso. Nulla cosa resterà sopra la terra, o sotto la terra e l'acqua, che non sia perseguitata, remossa e guasta; e quella dell'un paese remossa nell'altro; e 'l corpo di questi si farà sepultura e transito di tutti i già da lor morti corpi animati. O mondo, come non t'apri, e precipita nell'alte fessure de' tua gran balatri e spelonche, e non mostrare più al cielo sì crudele e dispietato monstro! [Codice Atlantico, f. 1033v]

I morti usciranno di sotto terra e co' loro fieri movimenti caceranno del mondo innumerabili creature umane.

Il ferro uscito di sotto terra è morto, e se ne fa l'arme che ha morti <t>anti omini. [Codice Arundel, f. 42v]<sup>85</sup>

Delle bombarde ch'escan della fossa e della forma.

Uscirà di sotto terra chi con ispaventevoli grida stordirà i circostanti vicini, e col suo fiato farà morire li omini e ruinare le città e castella. [Codice Atlantico, f. 357r]

L'enorme campionario di movimenti del corpo umano e di passioni dell'anima esteriorizzate nelle espressioni del volto, moltiplicate per ognuno delle migliaia di attori della battaglia, resta uno spettacolo "bello e terribile", che introduce in termini quasi sacrali e rituali (nei termini di René Girard) il problema dell'estetica della violenza, essenziale in tutta l'opera di Leonardo<sup>86</sup>. Una dimensione in cui coesistono orrore e attrazione morbosa, eros, desiderio, amore, violenza, guerra.

<sup>85</sup> *Il Codice Arundel 263 nel Museo Britannico*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze 1998.

<sup>86</sup> R. Girard, *La violenza e il sacro*, cit. Cfr. anche G. Fornari, *La bellezza e il nulla. L'antropologia cristiana di Leonardo da Vinci*, cit.; e, in generale, R. Cailliois, *La vertigine della guerra*, Roma 1990; H. Arendt, *Sulla violenza*, Milano 1996; W. Sofsky, *Saggio sulla violenza*, cit.

La bellezza ideale del corpo umano, la fragile forma che l'arte cerca di riprodurre imitando la creazione divina, viene distrutta in un tempo brevissimo che accelera il processo naturale di decadenza e morte («ma la bellezza di tal armonia il tempo in pochi anni la distrugge», *Libro di pittura* § 23). Nulla rimane della vita e della bellezza. La battaglia è «tempesta» per l'umanità, secondo l'analogia che si rende evidente nella serie dei disegni di Windsor sui diluvi, in particolare sul foglio che sembra figurare un frammento di battaglia: un «gruppo» di cavalli e cavalieri trascinati via dal vento, che cercano invano di aggrapparsi ad alberi e arbusti che vengono strappati anch'essi (Windsor, f. 12376r). Come le grandi catastrofi naturali, la battaglia è del tutto indifferente alla sorte dei granelli di sabbia portati via dal vento. Come afferma Deleuze, la battaglia è «l'Evento nella sua essenza», neutra, terribile, mai presente, sempre futura e già accaduta<sup>87</sup>. Una singolarità come la morte, «l'abisso del presente, il tempo senza presente con il quale non ho rapporto»<sup>88</sup>. Anche la battaglia di Leonardo è sospesa fuori dal tempo, nella dimensione assoluta delle lente volute di fumo in *figura d'ondazione*. 20

Vorrei concludere con le parole di un grande scrittore moderno, Victor Hugo, che già Carlo Pedretti, in un'altra *Lettura vinciana*, ha accostato a Leonardo per alcuni straordinari disegni di «macchie»<sup>89</sup>. La sua descrizione della battaglia di Waterloo, nei *Miserabili*, è per diversi aspetti una risposta al *Modo di figurare una battaglia* sulle modalità di rappresentazione e di «racconto» della battaglia. Ma anche per lo scrittore l'Evento, nella sua globalità, sfugge a ogni possibilità di comprensione. Nel capitolo intitolato *Le «quid obscurum» des batailles* la battaglia diventa manifestazione del divino, del mistero avvolto di nebbia e oscurità<sup>90</sup>:

V'è in quella giornata campale, dal mezzodì alle quattro, un intervallo oscuro; il periodo intermedio è quasi indistinto con una oscura mischia: è come immerso nel crepuscolo. Si scorgono in quella nebbia grandi fluttuazioni, un vertiginoso miraggio [...] Una parte di tempesta si accompagna sempre ad una battaglia. *Quid obscurum, quid divinum* [...] Il tal punto del campo di battaglia divora più combattenti del tal altro, come quei terreni più o meno spugnosi, che bevono più o meno presto l'acqua. Si è così obbligati a rovesciare là più soldati di quanto non si vorrebbe; e queste spese sono impreviste. La linea di battaglia ondeggia, serpeggia come un filo, rivoli di sangue non previsti scorrono, le fronti degli eserciti ondeggiando ed i reggimenti, entrando od uscendo, forman capi o golfi, tutti quegli scogli si muovono continuamente, gli uni davanti agli altri. Dov'era la fanteria, sopraggiunge l'artiglieria; i battaglioni sono fumacchi; lì v'era qualcosa e, quando cercate, tutto è scomparso; i vuoti si spostano, mentre avanzano e si ritirano sinistre pieghe; una specie di vento

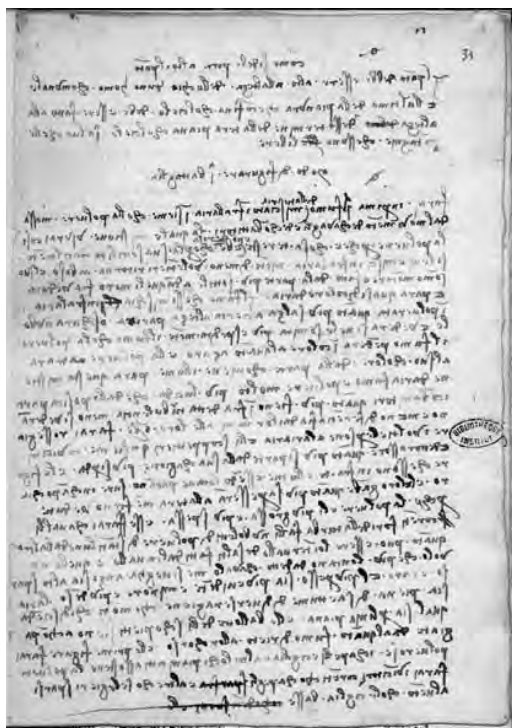
<sup>87</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, Milano 2005, pp. 94-95.

<sup>88</sup> M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris 1955, p. 60. V. anche W. Sofsky, *Saggio sulla violenza*, cit., pp. 117-132: «Il combattimento è pura attualità, presenza assoluta, *hic et nunc*»; M.C. McLoughlin, *Authoring war: the literary representation of war from the Iliad to Iraq*, cit., pp. 119-120: «War is felt as an immeasurable and directionless present, removed from temporal markers. [...] Wartime is synchronic (or paradigmatic) as opposed to diachronic (or syntagmatic) time».

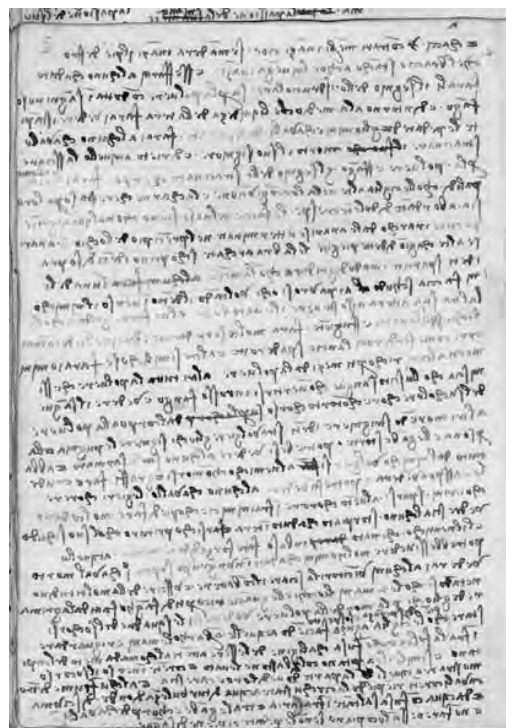
<sup>89</sup> C. Pedretti, *Le macchie di Leonardo*, XLIV *Lettura Vinciana* (Vinci, 2004), cit., pp. 46-47.

<sup>90</sup> V. Hugo, *I miserabili*, trad. it. M. Picchi, Torino 1983, pp. 299-300.

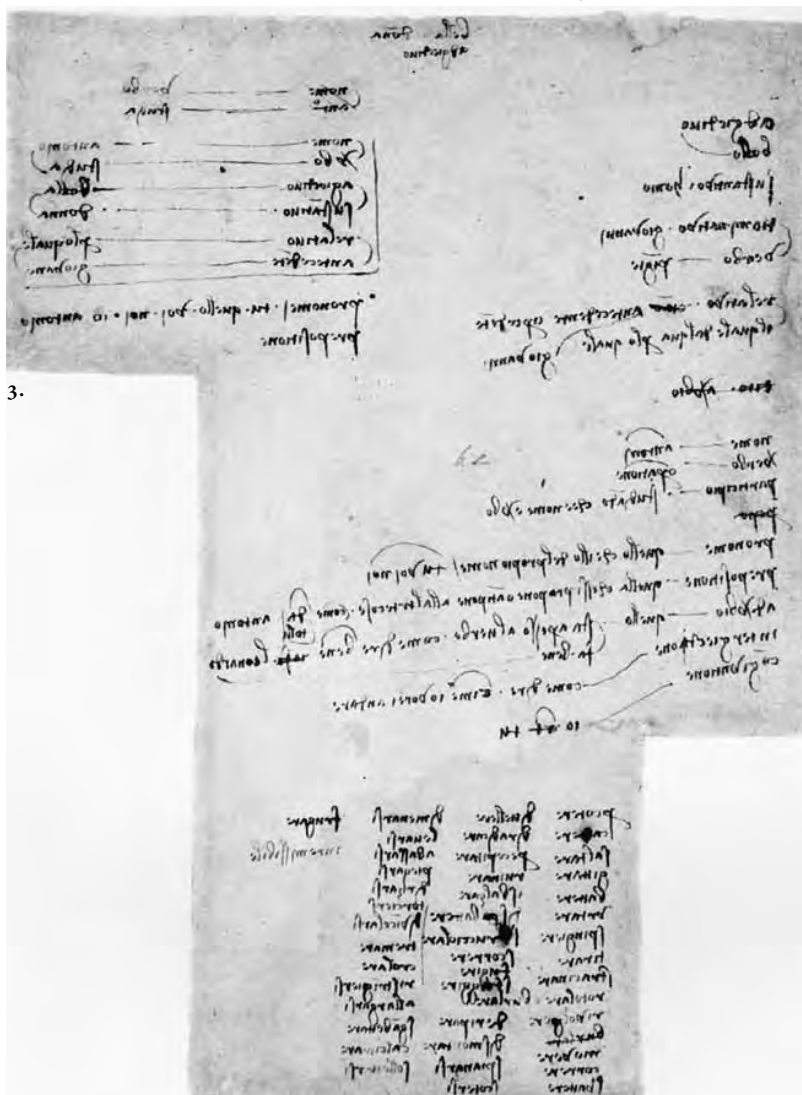
sepolcrale spinge e ricaccia, gonfia e disperde quelle tragiche moltitudini. Che è una mischia? È un'oscillazione: l'immobilità d'un piano matematico esprime un minuto, non già una giornata. Per dipingere una battaglia, ci vogliono quei possenti pittori che hanno il caos nel pennello. Rembrandt vale di più di Van Der Meulen [...] La geometria inganna e solo l'uragano è vero; questo dà a Folard il diritto di contraddire Polibio [...] A nessun narratore, per coscienzioso che sia, è dato di fissare in modo assoluto la forma di quell'orribile nube che si chiama una battaglia.



1.



2.



3.



4.

1. Leonardo da Vinci,  
Modo di figurare una battaglia.  
Paris, Institut de France,  
Ms. A, f. 111r (ripr. facs.).

2. Leonardo da Vinci,  
Modo di figurare una battaglia  
(continuazione). Paris, Institut de France,  
Ms. A, f. 110v (ripr. facs.).

3. Leonardo da Vinci,  
Elenco di verbi di "battaglia".  
Milano, Biblioteca Ambrosiana,  
Codice Atlantico, f. 569r (ripr. facs.).

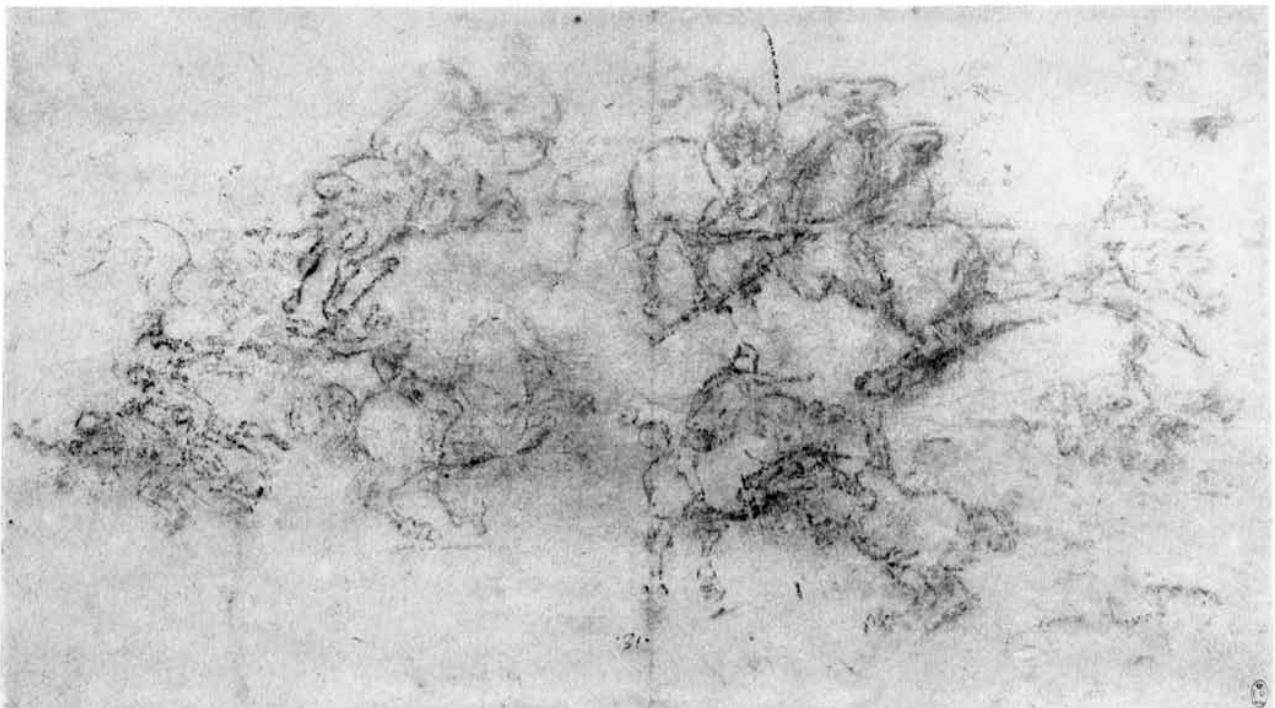
4. Leonardo da Vinci,  
Testo sull'illuminazione delle parti  
inferiori delle figure in una battaglia.  
Paris, Institut de France, Ms. G, f. 15r (ripr. facs.).



5. Leonardo da Vinci, *Il "diluvio degli oggetti"*. Windsor, Royal Library, f. 12698r (The Royal Collection © 2012 Her Majesty Queen Elizabeth II).

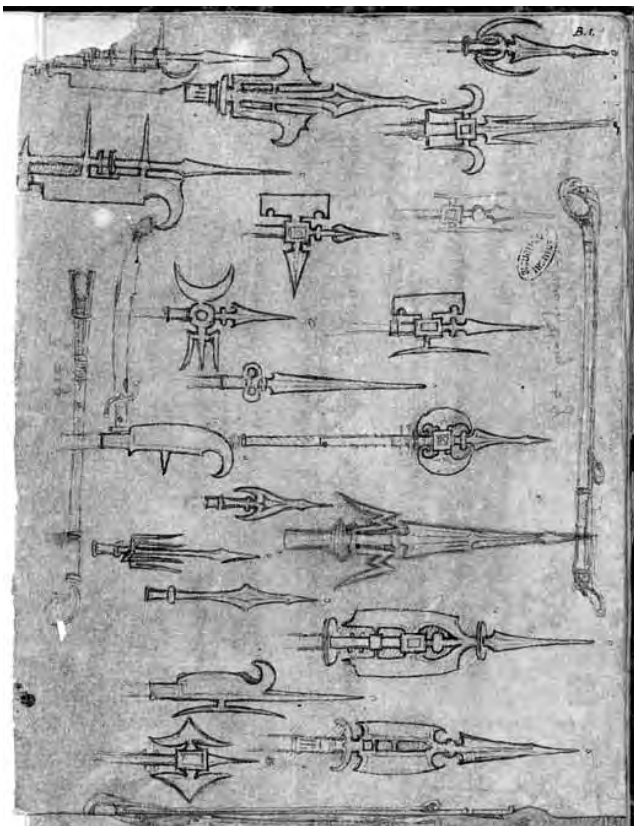
5.

6. Leonardo da Vinci, *Disegno di battaglia*, Windsor, Royal Library, f. 12338r (The Royal Collection © 2012 Her Majesty Queen Elizabeth II).

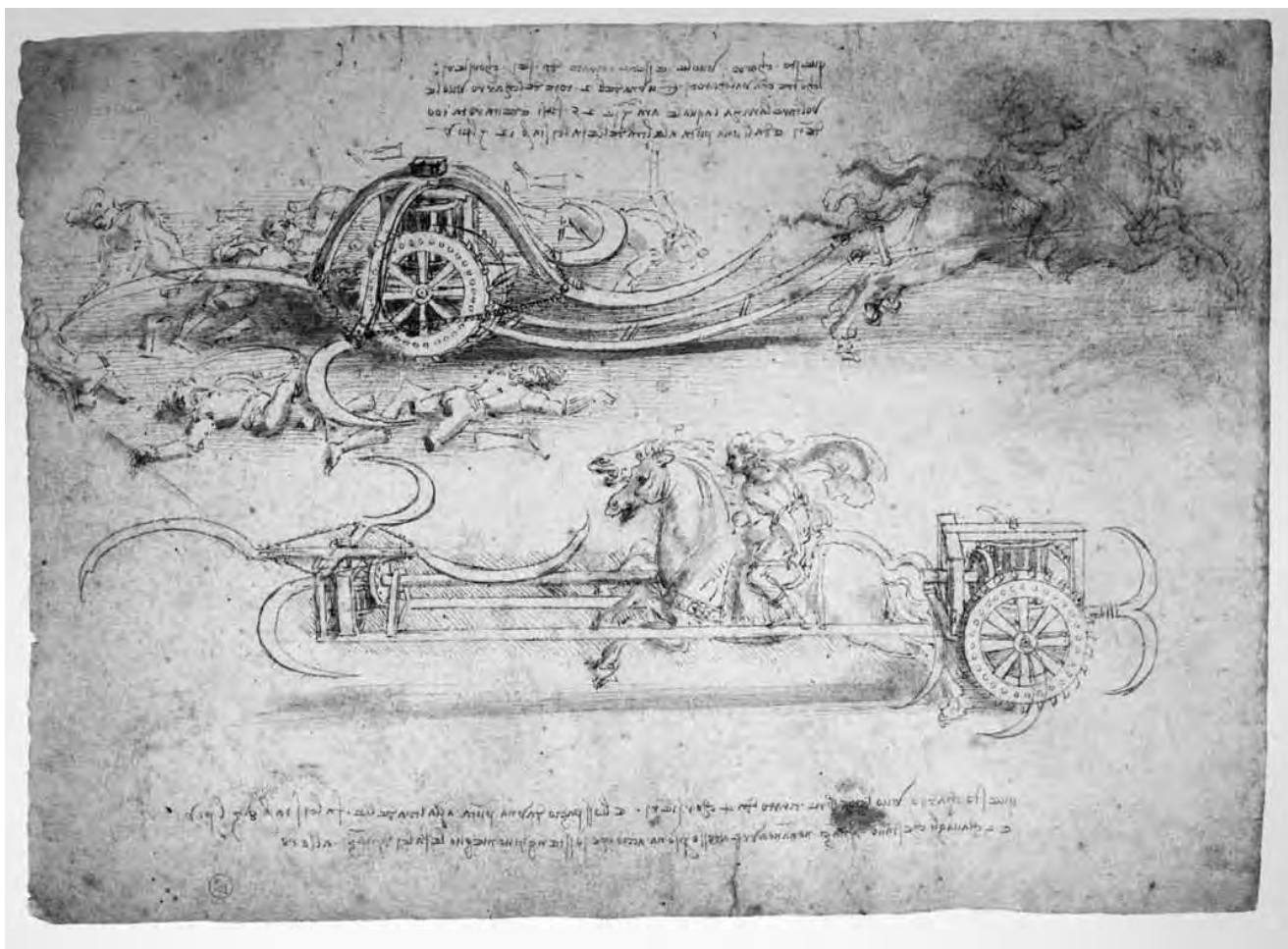


6.

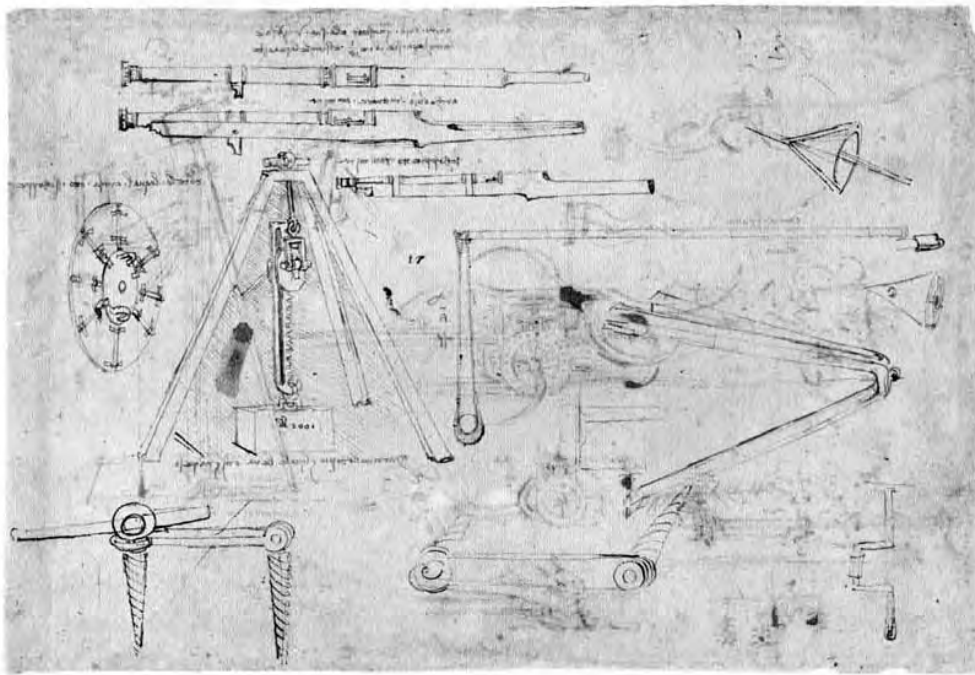




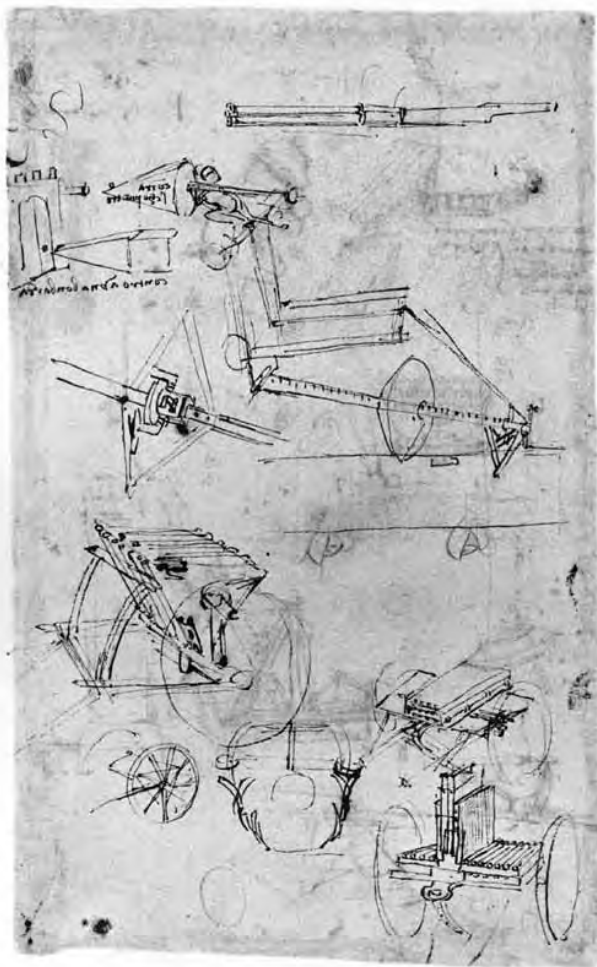
7. Leonardo da Vinci, *Punte di picche*.  
Paris, Institut de France, Ms. B, f. B1r (ripr. facs.).



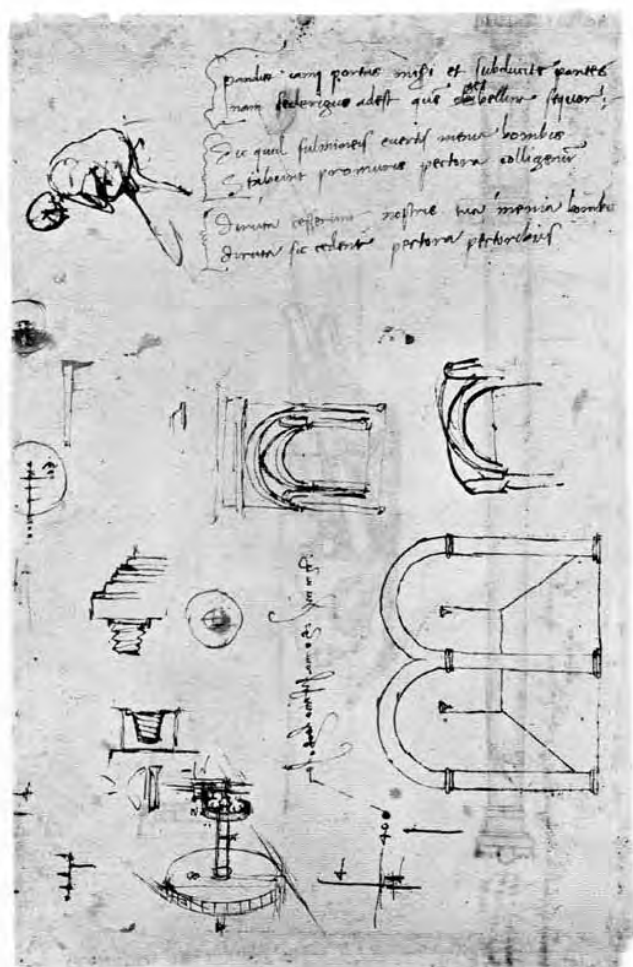
8. Leonardo da Vinci, *Carro falcato*.  
Torino, Biblioteca Reale, 14r (su gentile concessione del Ministero  
per i Beni e le Attività Culturali – Biblioteca Reale, Torino).



9.



10.



11.

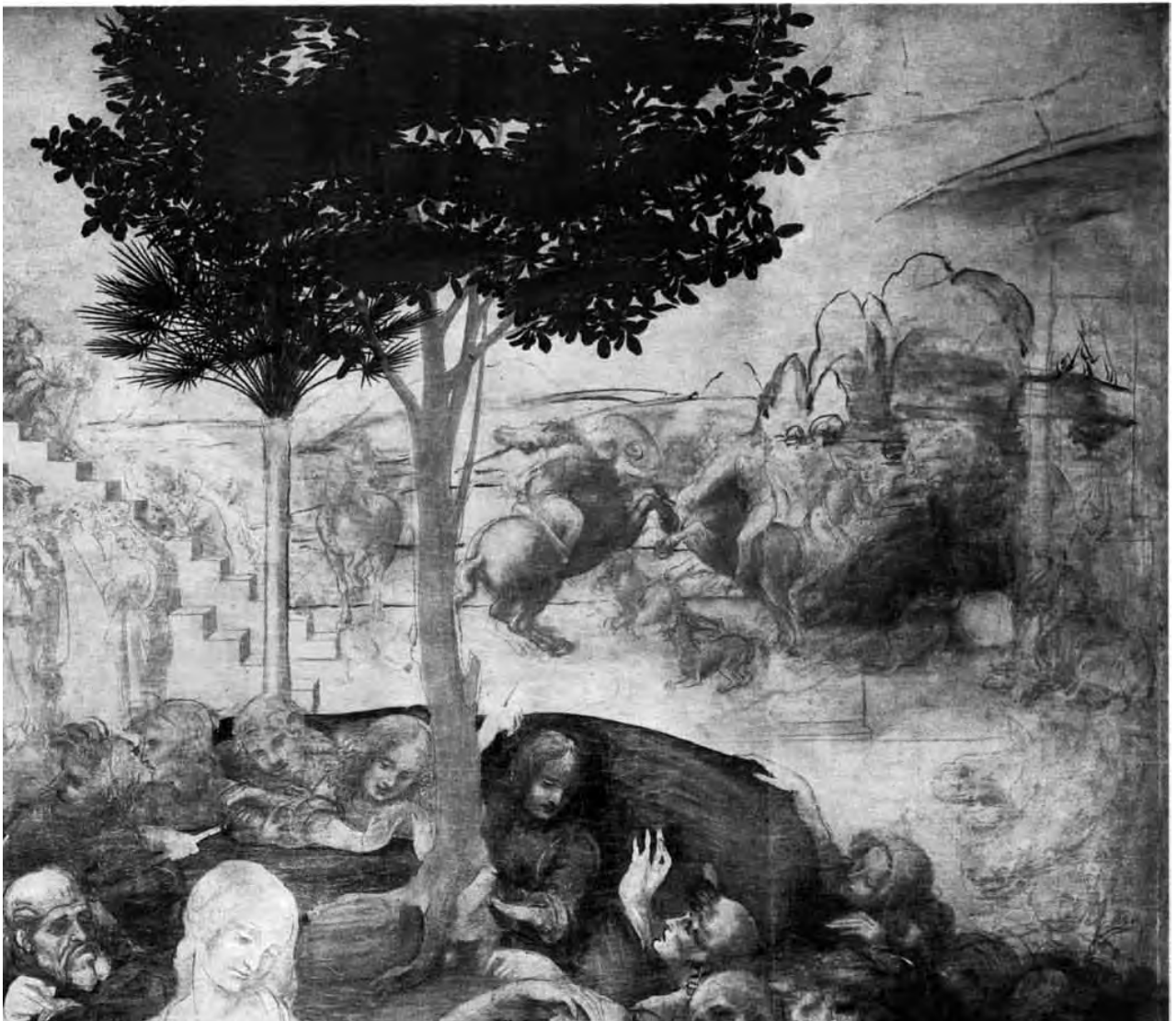
9. Leonardo da Vinci, *Archibugi e schioppietti*.  
Milano, Biblioteca Ambrosiana,  
Codice Atlantico, f. 113r (ripr. facs.).

10. Leonardo da Vinci, *Schioppietti multipli*.  
Milano, Biblioteca Ambrosiana,  
Codice Atlantico, f. 977r (ripr. facs.).

11. Lorenzo Lippi, *Epigrammi latini sulla bombarda Ghibellina*.  
Milano, Biblioteca Ambrosiana,  
Codice Atlantico, f. 80r (ripr. facs.).

12. Leonardo da Vinci, *Impiccagione  
di Bernardo di Bandino Baroncelli*.  
Bayonne, Musée Bonnat (ripr. facs.).

13. Leonardo da Vinci,  
*Adorazione dei Magi*, particolare.  
Firenze, Galleria degli Uffizi.





15. Agostino Vespucci, *Sintesi narrativa della battaglia di Anghiari* (continuazione; dal *Trophaeum Anglaricum* di Leonardo Dati). Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, f. 202v a-b (ripr. facs.).







16.

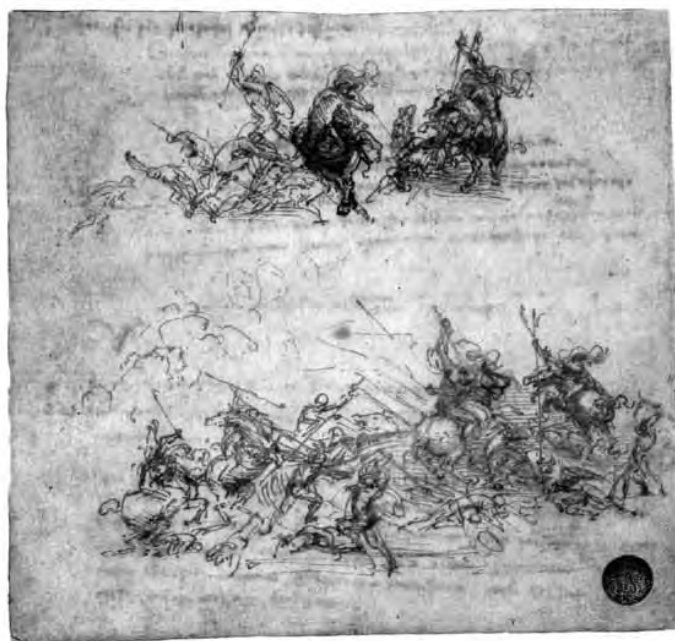


17.

16. Anonimo del XVI secolo rielaborato da Peter Paul Rubens, *Battaglia di Anghiari*. Paris, Louvre, inv. 20271.

17. Leonardo da Vinci, *Studi di battaglia*. Venezia, Gallerie dell'Accademia, n. 215 (su gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).

18. Leonardo da Vinci,  
*Studi di battaglia*.  
Venezia, Gallerie dell'Accademia,  
n. 215A (su gentile concessione  
del Ministero per i Beni  
e le Attività Culturali).



18.

19. Leonardo da Vinci,  
*Battaglia con carica di elefanti*.  
Windsor, Royal Library,  
f. 12332r (The Royal Collection  
© 2012 Her Majesty Queen Elizabeth II).



19.

20. Leonardo da Vinci,  
*Disegno di "diluvio"*.  
Windsor, Royal Library, f. 12376r  
(The Royal Collection © 2012  
Her Majesty Queen Elizabeth II).



20.